سلسلۂ مطبوعات مکتبۂ ابراہیمیہ

کردار اور افسانہ

یعنی

دنیائے افسانہ

حصہ دوم

از

عبدالقادر سروری ایم اے ال ال بی

مددگار پروفیسر اردو و فارسی کلیۂ جامعہ عثمانیہ

حیدرآباد دکن

مصنف دنیائے افسانہ، مرتب تفصیلی فہرست اردو مخطوطات کتبخانہ کلیۂ جامعہ عثمانیہ۔ مدیر مجلہ مکتبہ وغیرہ

ناشر

مکتبۂ ابراہیمیہ۔ اسٹیشن روڈ حیدرآباد دکن

۱۹۲۹ء

قیمت (عہ)

سلسلۂ مطبوعات مکتبۂ ابراہیمیہ

کردار اور افسانہ

یعنی

دنیائے افسانہ

حصہ دوم

از

عبدالقادر سروری ایم اے ال ال بی

مددگار پروفیسر اردو و فارسی کلیۂ جامعہ عثمانیہ

حیدرآباد دکن

مصنف دنیائے افسانہ، مرتب تفصیلی فہرست اردو مخطوطات کتبخانہ کلیۂ جامعہ عثمانیہ۔ مدیر مجلہ مکتبہ وغیرہ

ناشر

مکتبۂ ابراہیمیہ۔ اسٹیشن روڈ حیدرآباد دکن

۱۹۲۹ء

قیمت (عہ)

میں اس ناچیز ادبی تصنیف کو

عالیجناب نواب ڈاکٹر سر حیدر نواز جنگ بہادر بالقابہٗ

کے اسم گرامی سے معنون کرنیکی عزت حاصل کرتا ہوں

اپنی علم دوستی اور علم پرستی کے علاوہ نواب صاحب نے

جامعہ عثمانیہ کی جو عظیم الشان تاسیسی خدمت

انجام دی ہے اس سے

جامعہ کی ہر علمی پیداوار آپ کی ممنون احسان ہے۔

فہرست مشتملات

دیباچہ

حصہ اول

اشخاص قصہ

حصّہ دوم

کردار نگاری

حصہ سوم

مشہور افسانوں کے کردار

۵ عمرو عیار

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

دیباچہ

"دنیائے افسانہ" میں، میں نے فن افسانہ نگاری کے وسیع مسلمہ اور ابتدائی عام فہم اصول پیش کرنے کی کوشش کی تھی اس کے ساتھ اردو افسانوں کے ارتقا پر بھی روشنی ڈالی گئی۔ اس سے میرا یہ مقصد تھا کہ یہ اہم فن جو اردو زبان سے اپنی نئی صورت میں ابھی ابھی روشناس ہوا ہے، ابتدا ہی سے مانوس ہو جائے اور ممکن ہو تو ہماری زبان کے افسانہ نگاروں کو اس شریف فن کے سکھانے میں نہیں، سمجھانے میں مدد دے وہ یہ نہ سمجھیں کہ ان کا یہ ذوق خامہ فرسائی ایک وقتی دلچسپی سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ بلکہ وہ یقین کرلیں کہ ان کا کام ایک اعلیٰ فن لطیف کی خدمت ہے وہ چاہیں تو اس سے ایک قوم، بلکہ ایک عالم کو اکسانے سنوارنے اور مہذب بنانے کا کام لے سکتے ہیں اس کے ذریعہ وہ قوم کے دل میں گھس سکتے ہیں۔ ہر دلعزیز بن سکتے ہیں اور بڑے سے بڑے علمی سیاسی تمدنی یا فنی مسائل باتوں باتوں ان کو سکھا سکتے ہیں۔ اس سے زیادہ خدمت

قوم، بنی نوع انسان، اور ملک کی کیا ہو سکتی ہے؟

یہ سب کچھ ہو سکتا ہے۔ لیکن ہتیار کو استعمال کرنے سے پہلے اس کے طریقہ استعمال کو سمجھ لینا چاہئے۔ پھر مشق سے اس پر قدرت حاصل کرنے کی ضرورت ہے تب ہی حسب خواہش کام لیا جاسکتا ہے۔

دنیائے افسانہ کی اشاعت کے وقت سے اردو افسانہ نویسی کی اس خدمت کا خیال دلنشین رہا چنانچہ کردار یا سیرت قصہ سے متعلق کچھ مواد بھی فراہم ہو گیا تھا۔ اسی اثناء میں ایک انگریزی کتاب " دی اسٹڈی آف اے ناول " دستیاب ہوی جس میں ناول کے تمام اہم پہلوؤں پر کافی روشنی ڈالی گئی تھی، اس کے مطالعہ کے بعد اشخاص قصہ اور کردار نگاری سے متعلق جس قدر معلومات اس سے حاصل ہو سکتی تھیں اخذ کر لیں۔ اصول اور مبادی کے حصہ سے متعلق کافی مواد جمع ہو گیا انہیں اصولوں کی روشنی میں بعض مشہور افسانوں کے کردار جانچے گئے اور ان پر فنی تنقید بھی لکھی گئی۔

اس مواد کو کتاب کی شکل میں شائع کر دینے کا خیال پیدا ہوا بعض ادب آشنا دوستوں نے اس پر اصرار کیا ڈاکٹر سید غلام محی الدین قادری ام اے، پی ایچ، ڈی (لنڈن) نے جن کے ذوق ادب اور جنکی اردو خدمات سے میں ہمیشہ متاثر رہا ہوں، میری اس تجویز کو بہت پسند کرکے فوراً شائع کر دینے کی رائے دی۔

مرحوم مولوی عظمت اللہ خاں صاحب سے ایک دفعہ ان کے

آخری ایام میں اسی موضوع پر گفتگو ہوی۔ مرحوم ادبی کرداروں سے اردو زبان کی اجنبیت کو بے حد محسوس کر رہے تھے۔ اس کتاب کا حال سنکر اس کو اس کمی کی تلافی سمجھا مگر افسوس ہے کہ وہ اس کو کتاب کی شکل میں نہ دیکھ سکے۔

ان ہمت افزا پسندیدگیوں کا نتیجہ، افسانہ اور کردار کی اشاعت ہے اس کی اشاعت میں میں نے جلدی کی۔ کیونکہ، دنیا کی مشہور زبانوں میں فسانوں کی حالت اور ان کے ارتقا خصوصاً اردو افسانوں پر ایک بسیط کتاب کے لکھنے کا خیال میں نے دنیائے افسانہ کے دیباچہ میں ظاہر کیا تھا اس کی تکمیل بھی کرنی تھی اب تک مختلف ملکوں کے افسانوں پر کافی مواد جمع ہو چکا ہے اور امید ہے یہ کتاب بھی جلد شائع ہو جائیگی۔

مجھے اس کا افسوس ہے کہ اردو ناولوں میں جس قسم کے ادبی کرداروں کا میں متلاشی تھا بہت کم دستیاب ہو سکے ابھی ناول کی پیدائش ہی کو عرصہ نہیں ہوا جو افسانے خود ہماری زندگیوں کا عکس ہیں بے حد کم ہیں، سرشار کے کردار حیات اصلی کی کہیں کہیں خوبصورت جھلک پیش کرتے ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے ہر شخص قصہ میں اس کا اصلی کردار یا سیرت بری طرح متزلزل ہو جاتی ہے اس سے کردار کی یکسانیت اور اس کے استقلال کو نقصان پہنچتا ہے اور شخص قصہ فسانہ نگار کے ہاتھ کی کٹ پتلی بن جاتا ہے جس کو وہ جس طرح چاہتا ہے نچاتا ہے ہر شخص قصہ کی زندگی کا ایک معین اصول ہوتا ہے جو اس کی فطرت کا نتیجہ اور ماحول کا

پیدا کردہ ہوتا ہے زندگی کے پُر پیچ و خم راستوں میں بھی یہ اصول موڑا یا توڑا نہیں جا سکتا۔ یہی چیز قدیم اشخاص قصہ کی اور موجودہ اشخاص کی سیرت میں حد فاصل کا کام دیتی ہے جس طرح زندہ انسان کا اصلی کردار اصول زندگی، سیرت اور جبلت کی صورت میں ہر خم و پیچ میں بھی بدستور قایم رہتا ہے اسی طرح اشخاص قصہ میں اس کا مستقل رہنا ضروری ہے۔

شرر کے افسانوں کی بہت سی خوبیوں میں ان کے کرداروں کے اسقام شاید چھپ جاتے ہیں تاہم جب کسی اعلیٰ پایہ کردار کی تلاش کے لئے ان کے افسانوں کے ورق الٹئے تو بڑی مایوسی کے ساتھ نظریں ہٹ جاتی ہیں شرر کے اہم اور غیر اہم اشخاص قصہ میں ہم کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے کوئی امتیاز محسوس ہی نہیں کر سکتے یہی چیز کسی خاص شخص قصہ کے کردار کو ان اوراق میں پیش کرنے سے مانع ہوئی۔

حافظ نذیر احمد فطرت انسانی سے اچھی طرح واقف تھے انہوں نے حالی کے اصول پر عمل کیا۔

دنیا پہ جب تلک کہ مسلط ہے ابلہی دنیا طلب کو چاہئے ابلہ فریب ہو

اور اعلیٰ مدارج حاصل کئے۔ انگریز تک ان سے بے حد خوش تھے یہ چیز تعارف ہے ان کی قوت کردار نگاری کا۔

موجودہ ناول نگاروں میں مرزا رسوا، راشد الخیری، ظفر عمر اور پریم چند میں سے مرزا رسوا کے افسانوں کے بعض کردار بہت اچھے ہیں۔ راشد الخیری کے اشخاص قصہ کے ہجوم میں سب ہی اچھے اور سب ہی

برے ہیں۔ اس کا انحصار نقطۂ نظر پر ہے کسی پر کسی کو ترجیح کی کوئی وجہ نہیں ظفر عمر، اور پریم چند کے قصوں میں سے اول الذکر کے قصے "نیلی چھتری" کے ہیرو کا کردار بے حد دلچسپ ہے اور آخر الذکر کے قصے "بازار حسن" کی ہیروئین کے کردار میں ایک حیرت انگیز استقلال کا ثبوت ملتا ہے "چوگان ہستی" میں سورداس بھی سبق آموز ہے لیکن ان تمام خوبیوں کے باوجود کسی میں کوئی بھی عجیب اصول زندگی میری سمجھ میں نہ آسکا جس کو میں پیش کرنا چاہتا تھا ممکن ہے کہ اردو افسانوں پر تفصیل کے ساتھ لکھنے تک مجھے اپنی رائے بدلنی پڑے۔ بہر حال بحالت موجودہ میں نے زیادہ تر اشخاص قصہ ایسے افسانوں سے چنے ہیں، جس کا مستند ہونا نقادوں کے پاس مسلم ہے۔ نجم النسا میر حسن کے منظوم افسانے "سحر البیان" کا واحد معرکۃ الآرا کردار ہے عمرو عیار کا مماثل تو شاید اردو کے سوا دوسری وسیع زبانوں میں بھی مشکل سے مل سکے۔ عون و محمد ضمنی کرداروں کی حیثیت سے پیش کئے گئے ہیں اور نعیمہ کے کردار کا استقلال حیات انسانی سے اسکی مطابقت اور اس میں ادبی نزاکتیں بیان سے باہر ہیں کتاب کے خواہ مخواہ طویل ہوجانے کے احتمال سے زیادتی کا خیال نہیں آیا۔

امید ہے کہ موجودہ حالت میں یہ کتاب اشخاص قصہ اور ان کے کرداروں کی خوبیوں کے سمجھانے میں کچھ نہ کچھ مدد دے سکیگی، رہنمائی تو فطرت ہی سے ہوتی ہے لیکن اس کتاب کے مطالعے سے افسانہ خوانوں اور افسانہ نگاروں کے دل میں ادبی کرداروں کی اہمیت کے خوابیدہ احساس کی

بیداری کی توقع کچھ زیادہ نہ ہوگی۔

اشخاص قصہ کی اصطلاح پر کتاب کے متن میں بحث کی جاچکی ہے اشخاص قصہ کی زندگی کے اصول کے لئے ہم نے اپنے مرحوم پروفیسر وحیدالدین سلیم کی وضع کردہ اصطلاح "کردار" کا استعمال بے تکلف ہر جگہ کیا ہے۔ حالی نے بھی کردار کا لفظ سیرت کیلئے اپنے دیوان میں استعمال کیا ہے۔

آخر میں انجمن امداد باہمی مکتبہ ابراہیمیہ حیدرآباد دکن کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں جس کی سعی سے میری پہلی کتاب "دنیائے افسانہ" شائع ہوئی۔ مکتبہ نے بعض بہترین تصنیفات کو اردو دنیا سے روشناس کروایا۔ اس کا سہرا درحقیقت، مکتبہ کے ہمدرد اور ایثار پسند بانی مولوی مرزا مظفر بیگ کے سر ہے جن کی بنیادی کوشش نے مکتبہ کو اردو کی کسی حقیقی خدمت کے قابل بنایا۔

اشاریہ کی ترتیب میں مجھے میرے دو عزیز طلبہ عزیز احمد صاحب اور محمد محی الدین صاحب متعلمین کلیہ جامعہ عثمانیہ سے مدد ملی۔ ان دونوں کو ادب اردو خصوصاً افسانوں سے بڑی دلچسپی ہے۔

عبدالقادر سروری

سلطان شاہی۔ حیدرآباد دکن
۲۱ر اکٹوبر ۱۹۲۹ عیسوی

حصۂ اوّل

اشخاصِ قصّہ

حصۂ اوّل

اشخاصِ قصّہ

(۱)

اشخاصِ قصّہ کی ترتیب

اشخاصِ قصہ تمام پلاٹ دار ادب کے اجزائے لاینفک ہیں۔ رزمیہ، ڈراما اور افسانہ پلاٹ دار ادب کی تین بڑی شکلیں ہیں۔ اِن تینوں میں چند فرضی یا اصلی اشخاص کے واقعات بیان کیے جاتے ہیں اور یہی اشخاص قصہ کہلاتے ہیں۔ اس اِصطلاح کو ہم یہاں انہیں مخصوص معنوں میں استعمال کر رہے ہیں اس کے لئے اُردو میں بعض وقت "رجالِ داستان" اور انگریزی میں ہمیشہ "ڈرامٹس پرسونی" کی اصطلاحات لائی جاتی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ رزمیہ ڈراما اور افسانے میں اشخاصِ قصہ کا موجود ہونا ضروری ہے تاہم ان میں سے ہر ایک میں اشخاصِ قصہ کی تعداد اور حالت بہ لحاظ ضرورت فن مختلف ہوتی ہے۔ ناول

میں ہر قسم کے اشخاصِ قصہ صرف پیش کئے جاتے ہیں۔ لیکن ڈراما میں وہی اشخاص قصہ قائم رکھے جاتے ہیں جن کے بغیر پلاٹ پیدا نہیں ہو سکتا ہے دوسرے الفاظ میں ڈراما میں غیر اہم اشخاص کے لئے کوئی جگہہ نہیں ہے۔ اسی امر کو ہم یہاں ایک مثال کے طور پر ظاہر کرنا چاہتے ہیں "فلورا اور گلورا انڈا" شر رکا ایک مشہور ناول ہے۔ اسی کو جب شرر نے ڈراما کے لباس میں پیش کرنا چاہا تو وہ بہت سے غیر اہم اشخاص کو چھوڑنے پر مجبور ہو گئے۔ ناول کے وہ اشخاص قصہ جو ثانوی اور ضمنی ضرورتوں کے لئے پیدا کئے جاتے ہیں اسٹیج پر نہیں آسکتے اسی طرح رزمیہ کے موضوع کی نوعیت اس بات کا موقع نہیں دیتی کہ اس میں اشخاص قصہ افسانے کے پیش کئے جائیں۔

ہر ناول کے اشخاص قصہ میں بعض اہم ہوتے ہیں اور بعض غیر اہم اشخاص قصہ وہ ہوں گے جن کے متعلق ناول نگار براہ راست کچھ کہہ رہا ہو۔ اس کے سوا باقی جتنے بھی اشخاص قصہ دستیاب ہوں گے وہ ثانوی اور غیر اہم ضرورتوں کے لئے پیدا کئے گئے ہوتے ہیں۔ یہ معلوم کرنے کے لئے کہ اشخاص قصہ میں کون زیادہ اہم ہیں ہم ان کو کئی طور پر ایک دوسرے سے ممتاز کر کے جانچ سکتے ہیں۔ مثلاً سب سے پہلا طریقہ یہ ہے کہ ہم اشخاص قصہ کو ذیل کے

تین شعبوں پر منقسم کرتے ہیں۔

وہ اشخاصِ قصہ جو ناول کے صفحات میں بذاتِ خود پیش ہوتے ہیں اور اپنی بات چیت سننے کا بھی ہمیں موقع دیتے ہیں (متکلم) دوسرے وہ اشخاصِ قصہ جو اس میں شک نہیں کہ قاری کے سامنے پیش تو ہوتے ہیں لیکن اُن کی گفتگو سے اُس کے کان آخر تک نا آشنائے محض ہوتے ہیں (حاضر) اشخاص قصہ کی تیسری حالت وہ ہے جہاں نہ تو وہ خود ناول کی محفلوں میں تشریف لاتے ہیں اور نہ اُن کے مکالمات موجود ہوتے ہیں بلکہ اُن سے ہم صرف بہ حیثیت ایک غائب شخص کے روشناس کرائے جاتے ہیں "توبۃ النصوح" میں حضرت بی کا ذکر اسی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ بعض وقت اشخاصِ قصہ کا وجود ایک معنوی حیثیت رکھتا ہے، مثلاً "باغ و بہار" کا مصنف بصرہ کی شہزادی کا قصہ بیان تو کرتا ہے لیکن کہیں اُس کے ماں باپ جو بصرہ کے بادشاہ اور ملکہ ہیں اُن کا ذکر حوالۂ قلم نہیں کرتا، تاہم یہ لوگ ہمارے معہود ذہنی ہیں ان کے وجود اور عدم کی فکر میں ہم نہیں پڑتے۔

کبھی کبھی خود مصنف بھی اشخاصِ قصہ کی محفل میں جا بیٹھتا ہے۔ مرزا رسوا کا ناول "امراؤ جان ادا" اس کی اچھی مثال پیش کرتا

ہے۔ جہاں مرزا رسوا خود ایک شخص قصہ ہیں۔ یہ طریقہ تو وہ ہے جس میں مصنف اپنے آپ کو علانیہ شخص قصہ بنا کر پیش کرتا ہے لیکن بعض مصنف اپنے ناول ہیں بہ تبدیل ہیئت اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں۔ نذیر احمد کی شخصیت نصوح، عارف وغیرہ کے بھیس ہیں اپنی جھلکیاں دکھا رہی ہے۔ شخص قصہ کا کام بعض ناول نگاروں نے بے جان چیزوں کو شخصا کر بھی لیا ہے محمد اسمٰعیل نے ذیل کے منظوم قصے میں "دال" کو ایک شخص قصہ بنا دیا ہے۔

"ایک لڑکی بگھارتی ہے دال   دال کرتی ہے عرض یوں احوال" الآخرہ

کسی چیز کے ساتھ مرکزی اہمیت منسوب ہو جانے سے بھی وہ ایک شخص قصہ بن جاتی ہے "نیلی چھتری" کا مطالعہ اس کا کافی ثبوت ہوگا انسانوں کے ابتدائی ارتقائی دور میں خصوصاً اور موجودہ زمانے میں بھی کبھی کبھی شخص قصہ کی خدمات جانوروں کے سپرد کی جاتی ہیں۔[1] رومانس یعنے داستانوں میں فوق فطری ہستیاں اور غیر مادی اشیا عام طور سے مثل شخص قصہ کے پیش کئے جاتے ہیں۔

ذیل میں ہم توبۃ النصوح سے اہم اشخاص قصہ کی مختلف حالتوں کو ایک جدول میں بہ لحاظ ابواب تقسیم کر کے دکھاتے ہیں۔ نقشہ میں حروف "م" متکلم "ح" حاضر اور "غ" غائب کے لئے لکھے گئے ہیں:۔

---

[1] ملاحظہ ہو "جنگل میں منگل" ترجمۂ ظفر علی خاں ۱۲

فصل	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱
نصوح	ح	م	ح	م	۰	م	غ	۰	م	م	م
فہمیدہ	غ	م	م	۰	م	غ	م	ح	م	م	م
کلیم	۰	غ	۰	۰	۰	۰	م	۰	غ	م	م
نعیمہ	۰	۰	۰	۰	م	۰	۰	م	غ	۰	ح
صالحہ	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	م	غ	۰	ح
حمیدہ	۰	غ	غ	۰	ح	۰	۰	غ	۰	۰	۰
حضرت بی	۰	۰	۰	غ	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰

(۲)
اشخاصِ قصہ کی تعداد

ناول میں کسی قدر پیچیدگی پیدا کرنے اور اس کی معاشرتی فضا کو سمجھنے میں اشخاصِ قصہ کی کمی یا زیادتی بڑی معاون ثابت ہوتی ہے اگر ایک شخص قصہ ناول میں شروع سے آخر تک باقی رہے تو ظاہر ہے کہ پڑھنے والا اس کے کردار سے اچھی طرح واقف ہو سکے گا علاوہ بریں اس کی انفرادیت بھی نمایاں حیثیت حاصل کر لے گی لیکن ایک

طویل قصہ میں جب کبھی اشخاصِ قصہ وقتاً فوقتاً داخل اور خارج ہوتے رہیں تو اس سے ناول کی رفتارِ عمل میں ایک سرعت سی پیدا ہو جاتی ہے۔ پہلی صورت میں ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ اس منفرد شخصِ قصہ کے کردار کا نفسیاتی مطالعہ نہایت عمیق نظروں سے کیا جا سکتا ہے اس کے خلاف آخری شکل میں ہم اشخاصِ قصہ کے مختلف النوع معاشرتی نمونوں سے واقف ہوتے رہتے ہیں۔ پہلی طرز کی ناولیں عموماً نفسیات اور دوسری معاشرت سے تعلق رکھتی ہیں۔ لیکن یہ کلیہ نہیں ہے کیونکہ اکثر قدیم رزمیہ قصے مثلاً "شاہنامہ" یا "داستانِ امیر حمزہ" میں باوجود اشخاصِ قصہ کی کثرت کے کسی معاشرتی خصوصیات کا پتہ بمشکل چل سکتا ہے۔ اس طرح دیر تک قائم رہنے والے اشخاصِ قصہ سے کسی قسم کی انفرادیت ظاہر نہیں ہوتی۔

(۳)

اشخاصِ قصہ کی تقسیم ابواب کے لحاظ سے

اشخاصِ قصہ اپنی پیدائش کے موقعے کے لحاظ سے ناول کے مختلف ابواب میں بھی رکھے جا سکتے ہیں۔ اس سے اشخاصِ قصہ کی اہمیت

اس طرح واضح ہو سکتی ہے کہ ناول میں زیادہ سے زیادہ ذکر کس شخصِ قصہ کا آیا ہے اور کونسے اشخاصِ قصہ ایسے ہیں جن کا ذکر کم کیا گیا ہے۔ ہم یہاں اسی اصول کے تحت توبۃ النصوح کے اشخاصِ قصہ کو مختلف ابواب میں تقسیم کر کے پیش کرتے ہیں:۔

فصل ۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
نصوح	نصوح	نصوح	نصوح	فہمیدہ	نصوح	فہمیدہ	نعیمہ
۰	فہمیدہ	فہمیدہ	سلیم	نعیمہ	کلیم	کلیم	صالحہ
۰	۰	حمیدہ	۰	حمیدہ	۰	۰	حمیدہ
۰	۰	۰	۰	صالحہ	۰	۰	۰

(۴)

اشخاصِ قصہ کی ایک عام تقسیم

اشخاصِ قصہ مختلف گروہ میں اس خاص نقطۂ نظر سے بھی تقسیم کیے جا سکتے ہیں جس سے ناول کا مطالعہ کیا جا رہا ہو۔ بعض اشخاصِ قصہ تو ایسے ہوتے ہیں جن کی اہمیت ناول کی اٹھان ہی سے معلوم ہو جاتی ہے بعض کے متعلق مصنف کا قلم سفارش کرتا ہے اور کچھ ایسے بھی ہوتے

ہیں جن کا احیاء نقاد کا قلم کرتا ہے۔ "سحر البیان" میں بدر منیر بے نظیر اور نجم النسا کی مثالیں اسی اصول کی علی الترتیب پابند کی جا سکتی ہیں۔

بعض وقت ناول میں چند اشخاص قصہ کا اجتماع کسی معین اور محدود مدت اور خاص غرض کے لئے ہوتا ہے (دیکھو توبۃ النصوح باب گیارھواں) ایسی صورت میں یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر ایک شخص کا خاکہ وضاحت کے ساتھ پیش کیا جائے۔ اس قسم کی جماعتوں اور گروہ کی تصویریں عمومیت کے ساتھ اخلاقی یکسانیت اور معاشرتی نفسیات کو ملحوظ رکھ کر پیش کی جانی چاہئیں۔ ایک خیال اس قسم کا بھی ظاہر کیا جاتا ہے کہ ایک جماعت در اصل ایک شخص قصہ کے مشابہ ہوتی ہے۔ شہریوں کے ہجوم اور فوج وغیرہ کا ذکر جو ہم سرشار۔ شرر یا محمد علی خاں کی ناولوں میں پاتے ہیں اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ یہ لوگ ایسی حالتوں میں انفرادیت سے زیادہ اجتماعیت پر متوجہ رہتے ہیں۔ کسی ایک قوم کی حالت کا نقشہ کھینچتے وقت اس کے خاص افراد کی کیفیات سے زیادہ اس قوم کی عام خصوصیات بیان کی جانی چاہئیں۔ بعض وقت ایسی خصوصیات مصنف اور قاری دونوں کی معہود ذہنی بھی ہوا کرتی ہیں۔

کسی جماعت کی تعداد معین ہو سکتی ہے یا غیر معین۔ غیر معین تعداد اکثر رزمیہ میں نظر آتی ہے۔ تاریخی افسانوں میں بھی غیر معین تعداد کی

جماعتوں کا ہونا خلافِ عادت امر نہیں ہے لیکن اس صورت میں یہ ضروری ہے کہ زمین قصہ پر اُس زمانے کا معاشرتی رنگ چڑھایا جائے "ملک العزیز ورجنا" میں ہم غیر معین مطلبی اور ہلالی اشخاصِ قصہ کی بے شمار جماعتیں دیکھتے ہیں۔ "ایامِ عرب" میں بھی زمانہ جاہلیت کی طرزِ معاشرت کی فضا میں عربوں اور عیسائیوں کے گروہ دیکھ کر ہماری نظریں روشن ہو جاتی ہیں۔

(۵)

وقتی اور مستقل اشخاصِ قصہ

ناول میں جو اشخاصِ قصہ کسی مخصوص غرض کو مدنظر رکھ کر پیدا کر لیے جاتے ہیں اور اس غرض کے پورے ہونے پر فنا ہو جاتے ہیں اِن کو ہم وقتی اشخاصِ قصہ کہہ سکتے ہیں۔ وقتی اشخاص قصہ عموماً ایسے ہی ہوگ[1] پلاٹ میں دستیاب ہوتے ہیں۔ جو اشخاص قصہ پورے ناول میں موجود ہوتے ہیں وہ مستقل اشخاص قصہ کہلاتے ہیں۔ پلاٹ کتنا ہی غیر منتظم اور غیر دلچسپ کیوں نہ ہو اُس میں کم سے کم ایک مستقل شخص قصہ موجود ہوگا وہ قصہ در قصہ والے پلاٹ کے مختلف اجزا میں ایک رشتہ کا کام دیتا ہے اور سب اجزا کو ایک واحد قصے کی شکل اختیار کرنے میں

---

[1] وہ پلاٹ جن میں کئی چھوٹے چھوٹے قصے شامل ہوں

بڑی مدد دیتا ہے۔ قصہ در قصہ والے پلاٹ کے افسانے سے قطع نظر مہماتی اور آپ بیتی کے طرز کے قصّوں میں بھی ایسے اشخاص قصّہ ملتے ہیں جن کا وجود اور عدم صرف ایک واقعہ پر منحصر ہوتا ہے۔ عام ناولوں میں بھی اس قسم کے اشخاص کا دکھایا جانا کوئی تعجب کی بات نہیں ہے تمام وقتی اشخاصِ قصّہ کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے منشائے تخلیق کے پورے ہو جانے پر ناول سے نیست و نابود ہو جاتے ہیں۔
اِس قسم کے اشخاص کی مثالیں ہم کو داستانِ امیر حمزہ "باغ و بہار" کے علاوہ شرر۔ سرشار اور نذیر احمد کے قصّوں میں بھی ملتی ہیں۔
عام طور سے وقتی اشخاصِ قصہ کے ساتھ ساتھ اُن کے اثرات بھی ہمارے ذہنوں سے سلب ہو جاتے ہیں لیکن مرکزی اور مستقل اشخاص کے نقوش ایک غیر معیّن مدّت تک ہمارے دل و دماغ پر ثبت رہتے ہیں۔ پہلی قسم کے اشخاص فطرت کے کسی خاص پہلو پر ایک گزرتی ہوئی روشنی ڈالتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔ لیکن مستقل اشخاص کی صورت میں کسی موقع کے تمام پہلوؤں پر نہایت واضح اور تفصیلی روشنی پڑ سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پہلی قسم کے اشخاص پر دوسری قسم کے اشخاص کو ہمیشہ ترجیح حاصل رہے گی۔ اِن سے ناول نگاری کے فن میں بڑی بڑی نزاکتیں پیدا کی جا سکتی ہیں اور درحقیقت یہی اشخاصِ قصّہ

ہیں جن پر ناول کی عظمت اور ایک بڑی حد تک عملی اہمیت کا دارومدار رہتا ہے۔ مختصر قصوں میں پہلی اور ناول اور ڈراما میں دوسری قسم کے اشخاص سے خدمات لی جاتی ہیں۔ ناول میں خاتمے کے قریب بعض ماہران فن ایک دو اشخاص قصہ کا اضافہ کر دیتے ہیں جن سے ناول کے حسن میں نکھار اور اثر میں زیادتی پیدا ہو جاتی ہے۔ شکسپیر نے اپنے حزنیات میں کبھی کبھی اس اصول پر عمل کیا ہے۔

۶

اشخاص قصہ کی اہمیت

ناول کے اشخاص قصہ میں ایک امتیاز بعض وقت اس طرح بھی پیدا کیا جاتا ہے کہ آیا وہ قصے میں بہ لحاظ اہمیت سب سے پیش پیش ہیں یا درمیانی اہمیت رکھتے ہیں یا وہ ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ درحقیقت یہ خیال مصوری سے لیا گیا ہے۔ ایک مصور جن چیزوں کو پیش کرنا چاہتا ہے یعنے جو چیزیں اس کی علت غائی ہیں اُن کو جہاں تک ہو سکے نمایاں اور موثر بنانے کی کوشش کرتا ہے تاکہ وہ سب سے پہلے نظر کا شکار کر لیں تصویر کو دیکھتے ہی جو چیز سب سے پہلے نظر میں کھب جاتی

ہے وہی اُس کی علّتِ غائی ہے۔ لیکن مصوّر کا کام اِس پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ تصویر میں اصلیت کی جھلک پیدا کرنے کے لئے وہ ایسی چیزیں بھی پیش کرنے پر مجبور ہے جو تصویر کی علّتِ غائی سے نہایت قریبی تعلق رکھتی ہیں اور جن کے وہاں موجود ہونے کی عام طور پر توقع ہو سکتی ہے مثلاً وہ یہ دکھانا چاہتا ہے کہ کسان بیلوں کو لئے ہوئے کھیت میں ہل جوت رہا ہے۔ یہ چیزیں تو اُس کی مقصود بالذّات ہیں لیکن تصویر اُس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک کہ کسان ہل کھیت اور بیلوں کے علاوہ تمام ضروری اشیاء بھی وہاں موجود نہ ہوں جو اُن کے متعلّقات ہیں۔ مثلاً کھیت، کنواں، رسّی، ڈول، موٹ، جھونپڑی درخت وغیرہ۔ اِس کے بعد ایک آخری چیز باقی رہ جاتی ہے جس کو "پچھ زمین" (BACK GROUND) کہتے ہیں۔ اس میں کھیت کے موقع کے لحاظ سے وہ تمام نزدیک اور دور کی چیزیں آجاتی ہیں جو کھیت کے آس پاس ہوا کرتی ہیں۔ یہ چیزیں درخت، ٹیلوں، پہاڑیوں، میدانوں وغیرہ پر مشتمل ہوتی ہیں۔

بعینہ یہی صورت تمام افسانوں اور پلاٹ دار ادبیات کی ہونی چاہیے۔ اِس خاص نقطۂ نظر سے ناول کو کامیاب بنانے میں ناول نگار کا احساسِ تناسب اور حسنِ انتخاب بے حد معاون ثابت

ہوتا ہے۔ ایک امر یاد رکھنے کے قابل یہ ہے کہ تصویر کی طرح قصے میں ہمیشہ یہ ضروری نہیں ہے کہ دوسرے تمام تاثرات سے زیادہ گہرے وہی اثرات ہوں جو اشخاص قصہ نے چھوڑے ہیں۔ اس کا امکان ہے کہ ناول نگار کا مقصود بالذات اشخاص قصہ کے علاوہ کوئی اور شے ہو۔ "خیالستان" میں سجاد حیدر یلدرم کا قصہ قیس و لیلیٰ غور سے پڑھا جائے تو ظاہر ہوگا کہ لیلیٰ اور مجنون کے کردار ان کا مطمح نظر نہیں ہیں بلکہ وہ ان اشخاص قصہ سے پرے ایک نازک کیفیت یعنے جدید اور قدیم طرز زندگی کا ایک تیز موازنہ پیش کر رہے ہیں۔ ایام عرب میں نمایاں اہمیت کسی شخص قصہ کے حصہ میں نہیں آئی ہے بلکہ ایام جاہلیت کے عربوں کے تمدن، اُن کے خیالات اور احساسات کو قصے کی دوسری تمام چیزوں سے زیادہ نمایندگی حاصل ہوگئی ہے۔ شرر کی ذہنی مخلوقات عمرو اور زہیر بلکہ جہیہ اور حلیمہ کے اثرات قاری کے حافظے میں خود اُن سے زیادہ نہیں ٹھہر سکتے۔ نظر سے دور دل سے دور کی مثل یہیں صادق آتی ہے۔ لیکن شرر کا عمیق تاریخی مطالعہ جاہلیت کے عربی تمدن کو ایک مجسم شکل میں پیش کر دیتا ہے۔

مرکزی اشخاص قصہ کی سب سے بڑی خدمت پلاٹ کے تمام منتشر واقعات میں اپنے رشتۂ حیات سے پیوند لگانا ہے مرکزی اشخاص سے

مراد ایسے اشخاصِ قصہ سے بھی ہو سکتی ہے جن کی معاشرتی یا نفسیاتی حالت سے ایک عالم متاثر ہوتا ہے۔ کبھی کبھی ایک ہی شخص قصہ اول اور دوم دونوں خدمات انجام دیتا ہے۔ اسی طرح مرکزیت کے مدارج بھی خاص خاص حالات کے لحاظ سے جداگانہ ہوتے ہیں۔ ایسا مرکزی شخص قصہ جس کی ہستی ناول کے پریشان واقعات کی شیرازہ بندی کر کے پلاٹ پیدا کرتی ہے۔ آپ بیتی ناولوں میں عموماً پائے جاتے ہیں۔ اردو زبان میں ایسے اشخاصِ قصہ کا بہترین مطالعہ "امراؤ جان ادا" میں کیا جا سکتا ہے۔ دو ایسے اشخاصِ قصہ بھی مرکزی اور تقریباً مساوی اہمیت کے ہو سکتے ہیں جن میں سے ایک دوسرے کی ضد اور مد مقابل ہو۔ کئی ایسے عشقیہ قصے ہیں جو ڈراما یا ناول کی شکل میں پیش کیے جا سکتے ہیں اور ان کے ہیرو اور ہیروئین دونوں اہمیت میں ایک دوسرے کے مساوی ہو سکتے ہیں۔ جیسے "ایامِ عرب" کے دونوں ہیرو اور ہیروئین۔ عام طور سے ہیروئین میں خاص امتیاز ملحوظ رکھا جاتا ہے لیکن اس کے یہ معنے نہیں ہیں کہ ناول نگاری اور کردار نگاری کے اصول کے اعتبار سے ہیروئین کی عظمت ہیرو سے نہیں بڑھ سکتی۔ "حسن کا ڈاکو" میں درحقیقت اہم ترین شخص قصہ ہیروئین "مہ لقا" ہے۔ اسی طرح "مقدس نازنین" (شرر) اگنیس کی ہستی تمام اشخاصِ قصہ پر محیط ہے۔

ہم نے اوپر کسی موقع پر یہ بیان کیا ہے کہ بعض مشہور ناول ایسے بھی دستیاب ہو سکتے ہیں جن میں قصے کا ہیرو کسی فرد کی بجائے گروہ یا جماعت ہوتی ہے اور یہی جماعت بحیثیت مجموعی اہمیت رکھتی ہے۔ اس کو اس طرح واضح کیا جا سکتا ہے کہ جب کسی قصے میں ایک بھی شخص قصہ ایسا موجود نہ ہو جو اپنی موثر شخصیت سے قاری کے دل و دماغ پر مسلّط ہو سکے اور اسی نے کوئی دیرپا اور نمایاں خصوصیات اس کا نتیجہ نہ ہوں بلکہ ایک پورا گروہ اجتماعی حیثیت سے ہمارے دل میں جگہ حاصل کر لے تو سمجھ لیجئے کہ ایسے ناول کا ہیرو کوئی شخص قصہ نہیں بلکہ کوئی اور چیز ہے۔ "ایام عرب" میں بازار عکاظ کے مشاعرے کا عدیم المثال سماں یا وہ منظر جس میں عمرو، زہیر، جبیبہ، اور حلیمہ کو نہاتے اور خوش فعلیاں کرتے ہوئے پیش کیا گیا ہے ایسے مناظر ہیں جن کو پڑھ کر ہم اپنے آپ کو جاہلیت کے عربوں کی سوسائٹی میں پاتے ہیں۔

پورے قصے کو پڑھنے کے بعد اکثر حضرات شائد اس امر سے اتفاق کریں کہ "ایام عرب" میں عربوں کے قدیم تمدن، احساسات، جذبات اور اوہامات کو ہر چیز سے زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ ایام عرب کے ہیرو اور ہیروین ناول نگار کے ہاتھ میں بے جان لاشیں معلوم ہوتے ہیں۔

(۷)

اشخاصِ قصہ کے تعلقات

یہ ضروری نہیں ہے کہ ایک ناول کے تمام اشخاصِ قصہ آپس میں ایک دوسرے سے یا مرکزی شخصِ قصہ سے متعارف ہوں آپ بیتی ناولوں میں تو ایسا ہو سکتا ہے لیکن دوسری ناولوں میں یہ ضروری نہیں۔

بعض نقادانِ فن نے ایک تقسیم اشخاصِ قصہ کی اس اعتبار سے بھی کی ہے کہ اُن سے کتنے آپس میں ایک دوسرے سے روشناس ہیں؟ کتنے ایسے ہیں جو مرکزی شخصِ قصہ سے واقف ہیں اور ان کی کتنی تعداد علیحدہ کام کر رہی ہے؟ یہ ممکن ہے کہ ایک ہی ناول کے دو اہم اشخاص بھی ایک دوسرے سے روشناس نہ ہوں یا ایک کو دوسرے کے وجود کا علم نہ ہو۔ توبۃ النصوح کے دو اہم اشخاصِ قصہ صالحہ اور حضرت بی جن میں اول الذکر نعیمہ کی زندگی پر نہایت مصلحانہ اثر ڈالتی ہے اور آخر الذکر کی وجہ سے نصوح کی آئندہ نسل شدھر جاتی ہے نہ صرف ایک دوسرے سے ناآشنا بلکہ بے خبر ہیں۔

ذیل کا نقشہ اس امر کو نہایت عمدگی کے ساتھ واضح کرسکے گا
کہ "توبۃ النصوح" کے کن کن ابواب میں کون کون سے اشخاص موجود
ہیں اور ایک جگہ رہ کر آپس میں روشناس ہو گئے ہیں۔

فصل ۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱
نصوح	نصوح	نصوح	نصوح	فہمیدہ	نصوح	فہمیدہ	صالحہ	نصوح	کلیم	نصوح
۰	فہمیدہ	فہمیدہ	سلیم	نعیمہ	علیم	۰	نعیمہ	فہمیدہ	ظاہردار بیگ	فہمیدہ
۰	۰	۰	۰	حمیدہ	۰	کلیم	فہمیدہ	علیم	فطرت	کلیم
۰	۰	۰	۰	-		۰	۰	سلیم	نصوح	نعیمہ

ہم اشخاصِ قصہ کی مختلف جماعتوں کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے
بھی کرسکتے ہیں کہ مخصوص موقعوں پر جو محفلیں گرم ہوتی ہیں اُن میں
کون کون موجود ہیں اور اس کے بعد دوسرے موقعوں پر ان
میں کون باقی رہتے ہیں اور کتنے غیر موجود۔ ظاہر ہے کہ ناول کے ہر
مجمع میں ایک ہی اور وہی اشخاص قائم نہیں رہتے ہر شخص انفرادی
حیثیت رکھتا ہے۔ اس لئے ایک موقع پر کسی معمولی شخصِ قصہ کی عدم
موجودگی کی وجہ سے بھی محفل کا رنگ ہی بدل جاتا ہے۔ اس تنوع
میں ضرورت وقت کا بھی ایک بڑی حد تک دخل ہے۔
اشخاصِ قصہ کی اہمیت کا انحصار اُن کے فاعل اور منفعل ہونے

پر بھی ہے۔ گیٹے کے نظریہ کی رو سے ڈراما کا ہیرو آغاز میں فاعل اور ناول کا ہیرو لازماً منفعل ہوتا ہے۔ اوّل الذکر خود اپنی فعالیتوں سے ہمارے دل میں گھر کر لیتا ہے مگر ناول کا ہیرو اپنے تعارف اور تجمیل کردار میں ناول نگار کی جنبش قلم کا ممنون رہتا ہے۔ عام طور سے یہ کہا جاتا ہے کہ افسانوں کے اشخاص میں مثل حیات اصلی کے کرداری وسعت اور عمق دونوں ایک جگہ اور ایک ساتھ نہیں پائے جاتے۔ اشخاصِ قصّہ کا حلقۂ معاشرت جس قدر وسیع ہوگا اسی قدر اُس کا اثر کم ظاہر ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ نذیر احمد نے آغاز قصّہ کی محدود فضا میں نعیمہ کے کردار کو خوب چمکایا۔ لیکن آخری حصّہ میں جہاں نعیمہ کا ماحول بہت وسیع ہوگیا ہے کرداری خصوصیات مخلوط اور مفقود ہو جاتی ہیں۔

جیسا ابھی کہا گیا ہے، ناول میں بعض اشخاص قصّہ فاعل اور متحرک ہوتے ہیں اور اکثر منفعل اور ساکن لیکن آخر الذکر بھی طرح طرح سے اپنے اثرات سے قصے کو کامیاب بنانے میں مدد دیتے ہیں۔ بعض وقت خود اہم ترین شخص قصّہ بھی منفی خصوصیات سے مزین ہوتا ہے۔ سحر البیان کا ہیرو اور ہیروین دونوں منفعل اور منفی کرداری خصوصیات رکھتے ہیں۔

اشخاصِ قصہ ہی سے متعلق ایک اہم بحث یہ بھی پیدا ہوتی ہے کہ آیا ادبی اشخاص پر کرداری رنگ چڑھانے میں مصنف کے تاثرات کا بھی دخل ہے یا نہیں؟ موجودہ اصلیت نگاری کے نظریہ کی رو سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ کردار نگاری کے وقت مصنف کو غیر جانب دار اور منفعل رہنا چاہیئے لیکن عملاً یہ اصول بہت کم مدنظر رکھا جاتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ کسی شخص قصہ کی تخلیق کی طرف ناول نگار کا قلم اسی وقت آگے بڑھتا ہے جب کہ وہ کسی شے سے متاثر ہوتا ہے اس کا یہ میلانِ طبع ہی اس کے غیر جانب دار رہنے سے مانع ہوتا ہے اس اصول پر زور دیا جائے تو ممکن ہے کہ ناول سے تکلف اور بناوٹ کے اثرات علانیہ ظاہر ہونے لگیں قصہ لکھتے وقت یہ ممکن نہیں کہ راشد الخیری کا قلم صنفِ نازک کی "مظلومانہ" حالت سے متاثر ہو کر جذبات کا ایک طومار نہ باندھ دے۔ "شیخ چلی" کے مصنف اس کی حماقتوں کو فلسفیانہ رنگ میں پیش کرنے کے لئے نہایت سنبھل سنبھل کر قدم بڑھاتے ہیں لیکن اُن کے ہیرو کی سمجھ پر اُن کی تحریریں خود مسکراتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

کردار نگاری میں مذہبی یا قومی عصبیت کا جھلک جانا بھی کوئی غیر معمولی اور تعجب خیز بات نہیں مافوق فطری افسانوں میں بھی

یہ چیز دستیاب ہو جاتی ہے۔ ادبی، معاشرتی، مذہبی اور اخلاقی رسم پرستیوں کے خلاف ناول نگار اپنی ناراضی کا اظہار اشخاصِ قصہ کے لباس میں کرتے آئے ہیں یا مرکزی شخصِ قصہ ہی کے ذریعہ اپنے خیالات ظاہر کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ ناول نگار چاہے تو ذیلی اور ثانوی اشخاصِ قصہ کے ذریعہ بھی یہ کام انجام دے سکتا ہے۔

(۸)

حقیقت اور تصوریت

تمام تخیلی پیداوار عموماً ایک بڑی حد تک تصوری ہوا کرتی ہے۔ اشخاصِ قصہ بھی خیالی پیداوار ہونے کی حیثیت سے اس اصول سے منحرف نہیں ہو سکتے لیکن تصوریت کے مدارج مختلف ہو سکتے ہیں۔ ایک ناول نگار کے زاویہ نظر سے "حقیقی اشخاصِ قصہ وہ ہیں جو حیاتِ انسانی کے عام اصولوں پر ٹھیک اتریں اور اُن میں عام افرادِ انسانی کی طرح ایک انفرادیت موجود ہو۔ ایسے پیدا کئے ہوئے اشخاص تاریخی ہو سکتے ہیں یا معاصرانہ۔ اسکاٹ اپنی کردارنگاری کے متعلق کہتا ہے کہ "میری کوشش ہمیشہ اس امر

ہیں صرف ہوئی ہیں کہ میرے اشخاص قصہ عمومی اور خیالی پیدا وار متصوّر ہوں اگر ان میں اور حیاتِ انسانی میں تھوڑی سی مطابقت ہونی ضروری ہے" اشخاصِ قصّہ کی تخلیق کے وقت ناول نگار کو اس کا خیال رکھنا چاہیئے کہ اس کی ذہنی مخلوق حیاتِ انسانی کے عام اور وسیع اصولوں کے مطابق ہو اور اس میں ایک ایسی انفرادیت بھی موجود ہو جو ان کو ممیز اور ہمیشہ کے لئے زندہ بنا دے۔ یہ ممکن ہے کہ اس طرح کردار کشی میں چند یا اکثر خصوصیات کسی معاصر شخص کے مشابہ پیدا ہو جائیں۔ اکثر ناول نگاروں نے اس امر کا اعتراف کیا ہے کہ بہت سے ایسے اشخاصِ قصہ جن کو قاری کسی خاص شخص کا چربہ سمجھتے تھے در اصل یا تو ناول نگاروں کے ذہن کی خالص پیداوار تھی یا ایک ایسا مجموعہ تھا جس کے اجزا اِدھر اُدھر سے لے کر جوڑ دیئے گئے تھے۔

(۹)

تاریخی اشخاصِ قصّہ

تاریخی افسانوں میں تاریخی ہستیوں کے ساتھ ساتھ نیم تاریخی

یا غیر تاریخی اشخاص کا اشتمال نہ صرف غیر معیوب نہیں ہے بلکہ اس سے قصّے کے حُسن میں چار چاند لگ جاتے ہیں۔ تاریخی داستانوں اور تاریخی حقائق میں بڑا فرق ہے۔ نری تاریخ کو افسانوں سے کوئی واسطہ نہیں۔ ہربرٹ اسپنسر اس کو محض ناموں، تاریخوں اور مُردہ و بے معنی واقعات کا انبار سمجھتا ہے جس کی اس کے پاس ایک رسمی قدر و قیمت ہے۔ اِس لئے یہ امر خاص طور سے مدنظر رکھا جائے کہ دنیا کی عظمت مآب ہستیاں صرف جہاں تک اُن کا تعلق ایسے واقعات سے ہے جس کو تاریخی افسانوں میں بے حد اہمیت دی جاتی ہے تاریخی پابندی کے ساتھ پیش کی جائیں۔ افسانوی اور ادبی اصول اُن کی خانگی زندگیوں سے بوجوہ احسن متعلق کئے جاسکتے ہیں۔ اسی طرح بیلاک ہستیوں سے زیادہ خانگی ہستیاں آسانی کے ساتھ افسانوی خراد پر چڑھائی جاسکتی ہیں۔ تاریخی اشخاص بھی سوائے عام اور وسیع تاریخی صداقتوں کے کلیتہً تصوری ہونے چاہئیں کیونکہ ناول نگار کسی خانگی شخص بلکہ تاریخی اشخاص کی خانگی زندگی کے واقعات بھی تاریخ میں نہیں پاسکتا۔ تاریخی افسانوں میں مصوری کے ان اصولوں سے بڑی مدد لی جاسکتی ہے جو اوپر بیان کئے گئے ہیں۔ اہم ترین اشخاص قصّہ تاریخی ہوں گے۔ درمیانی درجے کے

سلہ فلسفہ تعلیم صفحہ ۵۶ مطبوعہ ہلالی پریس دہلی ۱۲

اشخاص کی حیثیت نیم تاریخی ہو سکتی ہے اور ایسے اشخاص جو بالکل غیر اہم ہوں وہ غیر تاریخی ہوں تو مضائقہ نہیں۔

ان اصولوں کی روشنی میں حکیم محمد علی خاں کے ناول "نیل کا سانپ" مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ انطونی۔ قلوبطرہ اور دیگر اہم اشخاص قصہ سوائے خانگی زندگی کے کم وبیش تاریخی رنگ میں پیش کئے گئے ہیں۔ ان کے دوش بدوش کئی ایک اشخاص بھی نظر آتے ہیں جن کی تاریخ کو کوئی پرواہ نہیں ہو سکتی۔ شرر نے ملک العزیز ورجنا میں بھی اسی راستہ پر گامزنی کی ہے صلاح الدین غازی تمام تاریخی صداقتوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ملک العزیز کی نیم تاریخی حیثیت ہے۔ لیکن شہزادی ورجنا بس نام کے سوا تمام افسانہ ہے۔

(۱۰)

منفرد اشخاص قصہ اور نمونے

افسانوں میں اشخاص قصہ بہ لحاظ اپنے کردار کے دو طرح کے ہو سکتے ہیں۔ یا تو کسی شخص خصوصی نوعیت منفرد شخص کی ہو گی۔ یعنے اس

کی کرداری خصوصیات اسی سے مختص ہوں گی یا اس کی حالت عمومی اور کسی خاص فرقے کے کردار کی نمایندگی کرنے والی ہوگی۔ انفرادیت پیدا کرنے کا آسان ترین طریقہ یہ ہے کہ کردار میں کوئی خاص صفت، عادت یا جذبہ نمایاں کر دیا جائے۔ "آغا صادق کی شادی"[1] میں اسی آسان طریقہ کی پیروی کی گئی ہے۔ مصنف نے آغا صادق کی گفتگو میں ایک ممتاز خصوصیت پیدا کر دی ہے۔

داستانوں میں عموماً استعاری اور مثالی اشخاص داخل کئے جاتے ہیں۔ بعض فطری قصوں میں بھی ایسے اشخاص قصہ نظر آتے ہیں۔ یہ بڑے دلچسپ ہوتے ہیں مگر ان میں آخر تک یکسانیت کا قائم رکھنا بڑی دقت کا کام ہے۔ جب ایسے اشخاص قصہ میں کہیں استعارہ کا اطلاق کماحقہ نہیں ہو سکتا تو ناول میں سقم پیدا ہو جاتا ہے۔ حافظ نذیر احمد نے اپنی بعض ناولوں میں اس قسم کے اشخاص قصہ کو نہایت خوش اسلوبی اور کمال کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ابن الوقت، ظاہر دار بیگ، میاں فطرت، عارف، مبتلا وغیرہ اسی قسم کے کردار ہیں۔

---

[1] یہ مولوی عبد الحلیم شرر مرحوم کا ایک ناول ہے۔ ۱۲

اشخاص قصہ جو معاشرہ سے مطابقت کرتے ہیں

ایسے اشخاصِ قصہ جو کسی معاشرت کی صورت پر ڈھالے جاتے ہیں نہایت اہم ہوتے ہیں بعض وقت دو جماعتوں کی معاشرتی حالت کا فرق اس قدر نازک ہوتا ہے کہ عام نظریں اس کو نہیں دیکھ سکتیں ہر ناول نگار ماہر علم معاشرت نہیں ہوسکتا۔ ناول نگاری کے مقصد کے لئے صرف معاشرت کے سادہ اور آسان اصولوں کا جاننا اور ان کا مشاہدہ کافی ہے۔

اشخاص قصہ مختلف جنس، تعلقات خاندانی، معاشرتی مدارج، پیشہ، مذہب وغیرہ پر مبنی کئے جاسکتے ہیں۔ جو ناول مختلف قوم اور ملت والے اشخاصِ قصہ پر مشتمل ہو وہ اُن کی روایات اور ان کو ممتاز کرنے والی خصوصیات سے بھی خالی نہیں رہ سکتا۔ ان امور پر بھی ایک سرسری روشنی ڈالنی چاہئیے۔ شرر اس خاص حیثیت سے نہایت قابل قدر اور غنیمت ہیں کہ انھوں نے اپنی تمام تاریخی ناولوں کو عموماً اور عربی تاریخی ناولوں کو خصوصاً

روایات خصوصیات اور اوہامات قومی سے چمکا دیا ہے۔ معاصرانہ معاشرت پر تبصرہ کرنے والوں میں سرشار۔ نذیر احمد اور رسوا بڑی حد تک کامیاب رہے ہے۔

جو اشخاص قصہ اختلافاتِ جنس پر مبنی ہوتے ہیں اُن پر یا تو معاشرتی رنگ غالب ہوتا ہے یا نفسیاتی۔ بعض افسانوں میں منفرد مردوں کی تعداد اس قسم کی عورتوں سے زیادہ ہوتی ہے لیکن یہ عموماً تاریخی داستانوں اور اُن ناولوں میں ہوتا ہے جو فوجی زندگی سے متعلق ہوتی ہیں عشقیہ معاشرتی ناولوں میں واقعہ یا تو اس کے برعکس ہوتا ہے یا دونوں جنس کی تعداد مساوی ہوتی ہے۔ "داستانِ امیر حمزہ" میں اہم مردوں کی تعداد (۶) ہے اور اہم عورتیں (۲) ہیں۔ توبتہ النصوح میں مرد (۴) عورتیں (۵) ہیں۔

۱۲

نفسیاتی اشخاصِ قصہ

ایک ناول کے سرسری مطالعہ سے نقاد معلوم کر لے سکتا ہے کہ کون کون اشخاص قصہ ایک ہی مشترک اخلاقی اور ذہنی خصوصیات

پر مبنی ہیں۔ موجودہ ناول نگاروں اور خصوصاً ان کو جو حقیقت اور اصلیت پر مبنی نفسیاتی قصے پیش کرنا چاہتے ہیں اس امر پر زیادہ توجہ کرنی چاہیے کہ اشخاص قصہ کا تصور اُن کے دماغ میں معاشرتی اور نفسیاتی پہلو کے ساتھ آئے۔ آج کل کے مروجہ فطری افسانوں میں اشخاص قصہ کی نفسی کیفیات اور ان کی پیش کشی پر بہت زور دیا جا رہا ہے۔ ماہرین فن افسانہ نویسی اشخاص قصہ کی عمر طبیعت، دماغی حالت، فطری یا غیر فطری کیفیت وغیرہ کے لحاظ سے بھی ان میں مناسب تبدیلیوں کا موجود ہونا ضروری سمجھتے ہیں۔ سنیر نے اس چیز پر نہایت قابلانہ اور دلچسپ بحث کی ہے۔ اسی اعتبار سے اُس نے کردار کی تقسیم سادہ، مخلوط اور غیر مستقل تین نمایاں شعبوں میں کی ہے۔ ماہرین فن نے نہایت غور و خوض کے بعد اشخاص کی ایک تقسیم ان کے (۱) حیاتی (۲) جذباتی (۳) دماغی (۴) اخلاقی اور (۵) مذہبی رجحانات کے لحاظ سے بھی کی ہے۔ اشخاص قصہ معاشرتی ہو سکتے ہیں یا نفسیاتی۔ نذیر احمد اور رسوا کے بہترین اشخاص قصہ معاشرتی ہیں۔ اِس کے برخلاف سجاد حیدر اور نیاز کے اشخاص قصہ اکثر و بیشتر نفسیاتی اشخاص کے نمونے ہیں۔

ترقی پذیر اور استادہ اشخاصِ قصہ

اچھی اور بری ناولوں کا عمیق مطالعہ اس بات کے سمجھنے میں بڑی مدد دے گا کہ کونسے اشخاص پیدائش سے لے کر آخر تک ایک حالت میں ہیں اور کون ترقی پذیر۔ بعض وقت ناول کو منفردہ کردار کا مطالعہ اسی لئے کہا گیا ہے کہ اس میں ایک مخصوص شخص قصہ پر نظر جمی رہتی ہے اور ہر ہر تغیر پر اس کی حالت پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تاکہ قاری کے دماغ میں اس کی جگہ زندہ ہستیوں کے ساتھ باقی رہے ایسے ناول جن کے اشخاص قصہ کے کردار میں تدریجی تبدیلی اور ارتقا محسوس نہیں ہوتا وہ ایک ماہر فن کی نظروں میں بہت ہی حقیر بن جاتے ہیں۔

اشخاص قصہ جن کی دماغی حالت معمولی لوگوں سے کچھ مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً یہ کہ وہ دیوانے ہیں یا مالیخولیا کے مریض ہیں وغیرہ گروہ کی شکل میں نہیں بلکہ منفردہ اشخاص قصہ کے طور پر پیش کئے جائیں۔ اس کے برخلاف وہم پرستی، بحران، عوام کا جوش،

لڑائی کا سماں، قحط زدہ لوگوں کی خود غرضی، بے حسی وغیرہ یہ تمام ایسی کیفیتیں ہیں جن کا ایک جماعت کی شکل میں پیش کیا جانا ہی بہتر ہے۔ کیونکہ اس سے اثر کو تقویت ہوتی ہے اور ناول نگار نمایاں کامیابی حاصل کر سکتا ہے۔

حصّۂ دوم

کردارنگاری

حصّہ دوم

کردار نگاری

۱

کردار نگاری کی ماہیت

اگر موجودہ فن ناول نگاری پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس کی بڑھتی ہوئی دلچسپیوں بلکہ اس کی اہمیت میں کردار نگاری یا خصلت نگاری کو کس قدر دخل ہے؟ کیا ناول بغیر اشخاص قصہ کے بھی لکھا جاسکتا ہے؟ کیا اشخاص قصہ ایک نقاد کی نظروں میں اپنی مخصوص خصلت کے بغیر کچھ اہمیت پیدا کر سکتے ہیں؟ ان دونوں سوالوں کا جواب نفی میں دینا پڑے گا۔ کیونکہ ناول سے اس کے اہم ترین جزو یعنے خصلت نگاری کا مفقود ہوجانا خود ناول کو اس نام سے عاری بنا دیتا ہے۔

کردار نگاری یا خصلت نگاری کے معنے صرف یہ ہیں کہ قصے کے اشخاص میں کچھ مخصوص عادات، اطوار، خصائل اور طبیعت پیدا کردی جائے

تاکہ اُن کی ہستی دوسرے تمام اشخاصِ قصہ سے ممیز ہو سکے اور اِس طرح وہ ادب میں ایک عرصۂ دراز تک زندہ رہ سکیں ظاہری نظر میں یہ کام نہایت آسان معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت کردارنگاری نہایت مشکل جز و ناول نگاری کا ہے۔ ہر قصہ نگار کردارنگار نہیں بن سکتا، وہی شخص کامیاب کردارنگار بن سکتا ہے جس کو دولتِ علم حاصل ہونے کے ساتھ ہی ساتھ عمیق مشاہدہ اور کافی تجربہ بھی ہو۔

ناول کے کردار اُس وقت پیدا ہوتے ہیں جب ناول نگار کسی خاص مقصد کو واقعات سے ظاہر کرنے کی غرض سے اشخاصِ قصہ میں خاص خاص خصائل اِس طرح پیدا کر دیتا ہے کہ اُس کا منشا بوجوہ احسن پورا ہو سکے۔ چنانچہ جب وہ یہ دکھانا چاہتا ہے کہ کم فہم دولتمند آدمی کے گرد وپیش کتنا بڑا گروہ بناوٹی جاں نثار دوستوں کا جمع ہو جاتا ہے اور جب اُس کی دولت ختم ہو جاتی ہے یا اُس پر کوئی بلا نازل ہوتی ہے یہ جھوٹے دوست کن کن طریقوں سے پنڈ چھڑانا چاہتے ہیں تو قصہ نگار انھیں واقعات کو ایک شخص کے سوانح حیات بنا کر ایک زندہ اور مجسم شکل میں پیش کر دیتا ہے۔ مرزا ظاہر دار بیگ[1] کے کردار کو ملاحظہ فرمایئے کہ اِس بیان کی تصدیق ہو جائے۔ حافظ نذیر احمد نے ظاہر دار بیگ کے اوضاع و اطوار سے یہ واقعات اِس خوبی سے ظاہر کیے ہیں کہ یہ شخص

---

[1] "توبۃ النصوح" مصنفہ ڈاکٹر نذیر احمد ۱۲

اِس قسم کے کردار والوں کا ایک مثالی نمونہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

غرض کردار نگاری اشخاصِ قصّہ کی طبیعت، سرشت، عادات اور خصائل میں ایسی ممتاز خصوصیات کا پیدا کر دینا ہے جن سے وہ جیتے جاگتے اور چلتے پھرتے انسان معلوم ہوں اور انسانیت میں وہ ایسے شخص کا اضافہ کریں جو اپنی فطرت کے لحاظ سے ان سے ملتا جلتا بھی ہو اور مخصوص سیرت کے اعتبار سے ان سب میں نمایاں بھی۔ اشخاصِ قصّہ کو بعض وقت محض لفظ "کردار" سے اِس لئے یاد کیا جاتا ہے کہ وہ کسی خاص کرداری نمونے کو پیش کرتے ہیں۔

افسانہ نگاری کے ماہرِ فن اُس کردار کو جس پر اصلیت کا دھوکہ ہو جائے اصلی کردار کہتے ہیں۔ اِس قسم کے کردار کا نہایت وقعت کی نظروں سے مطالعہ کیا جاتا ہے۔ آدمی کا کردار اُس کی فطرت، معاشرہ، طبیعت، رجحانات اور خوش اعتقادیوں سے نشو و نما پاتا ہے لیکن افسانوں کے کردار کا بنانے اور مرتب کرنے والا صرف ایک افسانہ نگار کا تخیل ہے۔ وہی کردار کو بنانے اور نشو و نما دینے والے اسباب بھی پیدا کرتا ہے۔ اور پھر ان اسباب کے عمل کا اثر کردار پر دکھاتا ہے۔ اس طرح ایک مکمل کردار پیش کر دیتا ہے۔ کبھی کبھی ہم دیکھتے ہیں کہ ہماری طبیعت ایک شخصِ قصّہ سے بہ نسبت ایک انسان کے زیادہ

مانوس ہوجاتی ہے۔ تاہم وقیقہ رس طبیعتیں اس نازک فرق کو محسوس کرلیتی ہیں جو ایک اصلی شخص کے کردار اور ایک شخصِ قصہ کے کردار کے اثرات میں ہوتا ہے۔ رسکن نے اپنی کسی تحریر میں شخص قصہ کے انھیں تاثرات کا بیان استعارۃً اس طرح ہے کہ "شکسپیر کے طربیوں کے اشخاصِ قصہ میرے اباجان کے بڑے گہرے دوست تھے۔" دوستی سے اُس کی مراد وہی اُنسیت ہے جو ایک قاری کو ناول کے شخص قصہ سے غیر معمولی طور پر پیدا ہوسکتی ہے۔

ناول نگار اشخاصِ قصہ کی ظاہری شکل، گفتگو، افعال اور حرکات وغیرہ میں کتنی ہی قطعیت سے کام کیوں نہ لے پھر بھی قصے کا افسانوی ماحول، اُس کی ذہنی مخلوقات کے نرے خیالی ہونے کی غمّازی کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ بعض ناول نگاروں کے پاس یہ امر مسلم ہے کہ ایک شخص قصہ جو بڑے غور اور عرق ریزی کا نتیجہ ہو وہ اپنا ذاتی اور انفرادی وجود حاصل کرلیتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ایسے اشخاصِ قصہ کا جمالی اور نفسیاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ ہو تو یہ بڑے کامیاب ثابت ہوں گے لیکن اِن تمام اُمور کے باوجود ایک بہترین شخص قصہ بھی کسی حال میں ناول نگار کے دائرۂ تخلیق سے باہر نہیں ہوسکتا۔

۲

ناول اور کردارنگاری

کردارنگاری اپنے وسیع مفہوم میں نہ صرف ناول بلکہ ادب کے دیگر شعبوں میں پائی جاتی ہے مثلاً سیرت، تاریخ، نظم وغیرہ اور تمام پلاٹ وار ادبی تحریروں میں اس سے کچھ نہ کچھ مدد ضرور لی جاتی ہے لیکن ناول کی کردارنگاری ایک خاص شان رکھتی ہے۔ یہاں تمام خواص سے مخلوط ہوتی ہے جو ادب کے مختلف فنون میں فرداً فرداً پائے جاتے ہیں۔ ادبیات کا کوئی شعبہ اس لحاظ سے ناول کی ہمسری کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ ناول کے کردار عمیق ترین مشاہدے اور فنی تکمیل کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں۔ ڈراما کی کردارنگاری بھی ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن ناول کی کردارنگاری کو اس پر بھی فوقیت حاصل ہے۔ ڈراما کے اندر کسی کردار کے ترکیبی عناصر نہایت شرح و بسط کے ساتھ نہیں بیان کیے جا سکتے اور ناول میں یہ سب کچھ ہو سکتا ہے۔ مختصر الفاظ میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کردارنگاری کا بہترین مظہر صرف ایک ناول ہو سکتا ہے۔

منفرد اشخاص کے کردار کا عمیق اور وسیع مطالعہ صرف ناول ہی

میں کیا جا سکتا ہے کردار کا نفسیاتی تجزیہ بھی ناول کی خصوصیات میں سے ہے عمق تو شاعری کے کرداروں بھی دستیاب ہو جائے گا لیکن وسعت ان میں مفقود ہوتی ہے۔ اکثر نقادانِ ادب کا یہ خیال ہے کہ کردار میں تدریجی ارتقار پیدا کرنا خاص ناول ہی کا کام ہے۔ ناول میں کردار نگاری مہتم بالشان پایہ کو اس لئے پہونچ جاتی ہے کہ اس میں ڈرامائی اور غیر ڈرامائی عناصر کا اختلاط اس کی کافی طوالت اور نثر کا استعمال یہ تمام چیزیں اس خصوص میں بہت سی آسانیاں پیدا کر دیتی ہیں چنانچہ اس کا یہ لازمی نتیجہ ہے کہ ناول کی کردار کشی تمام پلاٹ وار ادبی تحریروں کی کردار کشی پر تفوق حاصل کر لیتی ہے

کردار کی اہمیت اور کامیابی کا اندازہ لگانے کے لئے یہ دیکھنا چاہیئے کہ کونسا کردار کس مقام پر لایا گیا ہے اور کس حصہ تک اس کی رسائی ہوتی ہے۔ یہ عام مشاہدہ ہے کہ قصّے کے آغاز اور انجام میں جس قدر کردار پیش کئے جاتے ہیں وہ نہایت اہم ہوتے ہیں۔ ڈراما اور رزمیہ نظموں میں اشخاصِ قصہ وقتاً فوقتاً داخل اور خارج کیے جاتے ہیں۔ ناول میں کبھی کبھی اس اصول کی پابندی کی جاتی ہے بہر حال جب کبھی کسی کردار کا تعارف کیا جائے اسی وقت اس کی خصوصیات کی طرف بھی ایک ایسا مجمل اشارہ کر دیا جائے کہ بعد میں جو کچھ واقعات

ان کے متعلق بیان کئے جائیں وہ اجنبی اور ناقابل قبول نہ معلوم ہوں شرر نے اپنے ناول میں خسرو پرویز کو شیریں کے ایک بے لوث عاشق کے رنگ میں پیش کیا ہے۔ ان کے ابتدائی بیانات سے کوئی قرینہ ایسا نظر نہیں آتا جس پر خسرو کی بوالہوسی کا شبہہ ہو سکے لیکن آخری مراحل میں قصہ نگار خسرو کی محبت کو ناپائدار ثابت کرنا چاہتا ہے یہی وہ مقام ہے جہاں پہنچ کر یہ یقین ہو جاتا ہے کہ شخصِ قصہ سے خود مصنف ہی کما حقہ واقف نہیں ہے۔

جس طرح اشخاصِ قصہ کے پیدا کرنے میں بہت سے امور کو نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے اسی طرح اُن کو ناول سے خارج کرتے وقت بھی نہایت احتیاط برتنی چاہیے۔ بعض وقت اشخاصِ قصہ ناول سے اس قدر چپ چاپ غائب ہو جاتے ہیں کہ پڑھنے والوں کو خبر تک نہیں ہوتی یہ قصہ نگاری کا ایک کمال ہے۔ حافظ نذیر احمد اور مرزا رسوا کے بعض اہم اشخاصِ قصہ بھی ان کے ناول سے عجیب خاموشی کے ساتھ خارج کر دیے گئے ہیں۔ "توبۃ النصوح" میں سے مرزا ظاہر دار بیگ یا "امراؤ جان ادا" میں سے گوہر مرزا یا نواب سلطان کا اخراج قابلِ دید ہے قصہ نگاری کا یہ موجودہ اصول نہایت اہم ہے کہ مرکزی اشخاصِ قصہ کا اخراج واضح اور معین طریقے سے ہونا چاہیے۔ گو یہ ضروری نہیں ہے

کہ قدیم قصّوں کی طرح ناول کا اختتام بھی ہمیشہ معین یعنے طربیہ ہو۔ ہیرو اور ہیروین سب سے آخری اشخاصِ قصّہ ہوتے ہیں جن کے ذکر پر قصّہ ختم کیا جاتا ہے۔ اگر قصّے کا خاتمہ طربیہ ہو تو وہ خوش حالی کی حالت میں چھوڑے جاتے ہیں۔ کبھی کبھی ان کے مستقبل کا ایک خاکہ بھی پیش کر دیا جاتا ہے۔ اپنے محبوب اشخاصِ قصّہ کو چھوڑنے سے قصّہ نگار کی طبیعت ہمیشہ انکار کرتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ آخر تک ان کو قائم رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔

۳

اشخاصِ قصّہ کے نام

اشخاصِ قصّہ کو کسی نام سے موسوم کرتے وقت بھی احتیاط ملحوظ رکھی جانی چاہیے۔ نام کئی قسم کے ہو سکتے ہیں مثلاً افسانوی، حقیقی، انفرادی، تاریخی، پیشہ وری یا کرداری۔ بعض قدیم افسانوں اور کہانیوں میں اہم ترین شخصِ قصّہ بے نامی بھی ملتے ہیں۔ مثلاً کسی ملک میں ایک بادشاہ تھا۔ اس کے اکلوتا بیٹا تھا...... وغیرہ۔ "سحر البیان" کے تمہیدی شخصِ قصّہ کے متعلق ہم صرف یہ جانتے ہیں کہ وہ "ایک بادشاہ" تھا۔

چھوٹے اور غیر اہم اشخاصِ قصہ عموماً کسی انفرادی نام سے یاد نہیں کئے جاتے بلکہ ان کا ذکر مجموعی حیثیت سے کر دیا جاتا ہے۔ لونڈیوں باندیوں وغیرہ کے نام رکھے ہی نہیں جاتے الا اس کے کہ ان میں سے کسی کو نمایاں کرنا مقصود ہو۔ کبھی کبھی ناول کے نام ہی اشخاصِ قصہ کے کردار کا پتہ بتلا دیتے ہیں۔ حافظ نذیر احمد کے اکثر اشخاصِ قصہ اسی نوعیت کے ہیں۔ نصوح، ظاہر دار بیگ، مبتلا، عارف، صالحہ، حمیدہ وغیرہ ایک ہی شخصِ قصہ مختلف اوقات میں مختلف ناموں سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ یہ عموماً اُس وقت ہوتا ہے جب خود مصنف کسی شخص کا ذکر کرتا ہے۔ اس کے لئے وہ ایک خاص طرز اختیار کرتا ہے جو دیگر اشخاصِ قصہ سے اس کی گفتگو کے وقت قائم نہیں رکھی جاتی۔ مثلاً داستانِ امیر حمزہؓ کا مصنف جب کبھی ہیرو کا نام لیتا ہے تو "حضرت امیر" "امیر حمزہ صاحبقرانؑ" اور اسی قسم کی مقدس مدحتوں کے ساتھ نہایت ادب سے امیر حمزہ کا نام لیتا ہے لیکن جب کوئی دشمنِ حمزہ ان کا ذکر کرتا ہے تو صرف حمزہ یا اُمیر یا زیادہ سے زیادہ "امیر حمزہ" اُس کی زبان سے نکلتا ہے۔ اس خاص زاویۂ نگاہ سے شخصِ قصہ کے نام کا مطالعہ اس لئے مفید ہے کہ اس سے یہ معلوم ہو سکتا ہے کہ مصنف کی نظر میں اپنے اشخاصِ قصہ کیا اہمیت رکھتے ہیں اور دیگر اشخاصِ قصہ ان کے ساتھ کس طرح کا برتاؤ کرتے ہیں

۴

اشخاصِ قصہ کی ظاہری بناوٹ

اشخاصِ قصہ کی ظاہری بناوٹ اور اُن کی شکل وصورت کا بیان واضح طور پر پیش کرنا بھی کردار نگاری کا ایک بہت بڑا عنصر ہے یہ چیز نہ صرف بذاتِ خود دلچسپ اور مصنّف کے مشاہدہ اور تخیل کی شاہد ہوتی ہے بلکہ اس کی وجہ سے اشخاصِ قصہ کی دماغی اور اخلاقی افتاد کے سمجھنے میں بھی بڑی مدد ملتی ہے۔ ہم کسی ادبی کردار سے مثل ایک زندہ شخص کے اس وقت تک مانوس نہیں ہو سکتے جب تک کہ وہ اپنے گوشت پوست کے ساتھ ہماری نظروں سامنے معیّن اور مشخص نہ ہو جائے اس کو خاکہ کشی کہتے ہیں۔ اس میں جسم کی بناوٹ، اس کی خاص نوعیت رنگ روغن، خط وخال، طول وعرض، آنکھوں اور بالوں کے رنگ وغیرہ کے بیانات داخل ہیں۔ اس ضمن میں ماحول یا جسمانی یا قلبی کیفیات کے تغیر کا اثر دکھایا جانا بھی ضروری ہے کیونکہ جسم اور قلب میں رشتہ تعلق محکم ہے اور یہ ایک دوسرے سے برابر متاثر ہوتے رہتے ہیں اس میں شک نہیں کہ جسمانی بناوٹ میں کسی خاص وصف کا پیدا

ہو جانا ایک کردار کے موثر ہونے کے لئے کافی ہے۔ اس کے بغیر قاری کسی کردار سے شخصِ قصہ کی شکل میں روشناس ہو ہی نہیں سکتا۔ ایک گہرا دوست بھی دوسرے دوست کو یاد نہیں رکھ سکتا اگر دوستی جسمانی موجودگی یا کم سے کم عکسی تصویر کے بغیر قائم ہو جائے۔

ایک امر خاص طور سے مطالعہ کے قابل یہ ہے کہ ایک شخصِ قصہ جو "جسم اور روح" کے ساتھ قاری کے سامنے پیش کیا گیا ہو اُس کا موثر ہونا ایک بڑی حد تک خود قاری کے مشاہدے پر بھی منحصر ہے۔ ایک ناول پڑھنے والا شخصِ قصہ کے جسمانی عیوب کو اُس کی اور دلچسپ کرداری خوبیوں کے سامنے پس پشت ڈال دیتا ہے۔ گو کسی اور کی نظریں جسمانی ساخت پر گڑھی رہیں۔ "لیلیٰ" مجنوں کی نظروں میں مجسم جمال ہے دوسرا شخص اُس میں معمولی عورت سے کوئی خصوصیت بھی زیادہ نہیں دیکھ سکتا۔ ایک ہی شخصِ قصہ ایک موقع پر نہایت حسین اور دوسرے موقع پر کریہہ نظر آسکتا ہے۔ براوننگ کی مشہور نظم "پپیا پاسس" میں آٹی ماکے شانے سی بالڈ کو ایک وقت تو نہایت دلفریب اور دوسری دفعہ بے حد نظر خراش معلوم ہوتے ہیں۔

کردار نگاری میں سب سے زیادہ مشکل کام خاکہ کشی یا تصویر کشی ہے۔ شخصِ قصہ کے سر سے لے کر پاؤں تک ہر عضو کی تفصیلی

کیفیت بیان کرنا ایک غیر فنی شے ہے۔ اِس باکمال مصور کی طرح جس کے موئے قلم کی ایک گردش سے ایک خاکہ نظروں کے سامنے کھچ جاتا ہے ناول نگار کا قلم بھی ضروری چیزوں کو چھیڑتا ہوا گزر جائے اور ثانوی اور غیر اہم امور کو خود قاری کے طائرِ تخیل کی پرواز گاہ بنادے

۵

کردار نگاری میں لباس کی اہمیت

عملی زندگی میں آدمی کے لباس کا اثر اُس کے ملنے جلنے والوں پر پڑتا ہے۔ پاک صاف لباس پہننے والے کی نفاستِ مزاج کا پتہ دیتا ہے عادت کے خلاف لباس کا استعمال بھی عجیب طور پر اثر کرتا ہے۔ اگر ایک شخص اپنے کسی دوست کو پہلی مرتبہ تقدس کا جبہ یا فضیلت کی دستار پہنے ہوئے دیکھے گا تو وہ خواہ مخواہ اُس کے تقدس اور بزرگی سے متاثر ہوکر اُس کے کردار کے متعلق اعلیٰ خیالات پیدا کرلے گا۔ معاشرتی ناولوں شہامت کی داستانوں، تاریخی افسانوں اور دیگر قصوں میں بھی لباس کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ذیل کے بیانات سے اس امر کا بخوبی اندازہ ہو سکے گا کہ درحقیقت شخص قصہ کو سمجھنے میں لباس کا کہاں تک دخل ہے۔

(۱) جہانگیر ایک روز اُس کے کمرے میں جا نکلا جو ضیائے حُسن سے شیش محل ہو رہا تھا۔ جو روشن کنیزوں کے حلقے میں زرق برق لباس آنکھوں کو خیرہ کئے دیتے تھے۔ "فطرت کی لاڈلی" "ہمہ غمزہ، ہمہ عشوہ، ہمہ ناز" نہایت سادے باریک، سفید لباس میں تھی لیکن شیشہ کی طرح صاف شفاف جسم جھلک رہا تھا۔

کلائی وہ نازک سی ہیرا تراش　　وہ محرم میں سربستہ اک راز فاش

"مقیاس الشباب" کی سرکشی بتلا رہی تھی کہ وہ دستانے کی طرح چھپی ہوئی محرم سے زیادہ اودی اودی رگوں پیچ و خم اور اعصاب کی قدرتی کھینچ تان کی ممنون ہے......."

("افادات مہدی" ص ۱۴۶-۱۴۷)

(۲) "مرزا صاحب کی شکل ملاحظہ فرمائیے۔ سات فٹ کا قد، سفید رنگ، کتابی چہرہ، ستواں ناک، غلافی آنکھیں، اُن میں قدرتی لال ڈورے چڑھی ہوئی ڈاڑھی، جس کا ایک ایک بال سرکار انگریزی کی فوج کی طرح اپنی اپنی جگہ "تن" (استادہ) سر پر چوگوشیہ ٹوپی، نیچی چولی کا انگرکھا، اُس پر نیم آستین، جس کا سینہ کھلا ہوا۔ ایک برکا پائجامہ، پاؤں میں سلیم شاہی جوتی، ہاتھ میں بادام پوری بانس کی چھڑی۔ اوپر چاندی کی مٹھ، پنچے لوہے کی شام۔"　　("مجلہ عثمانیہ" جلد اول شمارہ دوم دسوم ص ۲۰)

۶

اشخاصِ قصہ کے غیر اختیاری افعال

کسی انسان کی ممتاز کیفیت اور انفرادیت کا اظہار جس قدر اُس کے اضطراری افعال مثلاً رونے، ہنسنے، بے ہوش ہونے، شرمندہ ہو جانے، اعضا کو حرکت دینے وغیرہ سے ہو سکتا ہے۔ کسی اور طرح نہیں ہو سکتا یہ عام تجربہ کی بات ہے کہ قلبی کیفیتوں کے اظہار کے یہ ذرائع گفتگو سے زیادہ واضح، موثر اور مطابقِ فطرت ہوتے ہیں۔ بعض وقت جب کسی حالت میں کوئی حرکت معمولاً صادر ہو جانے لگے اور اس کا پتہ نہ چلے تو اس سے بھی شخصِ قصہ کی فطرت پر خاصی روشنی پڑتی ہے۔ رسمی معاشرہ کے اندر حرکات اور گفتگو دل کی اصلی حالت کو چھپانے کے لئے بھی استعمال کی جاتی ہے۔

اُردو ناول نگاروں میں حافظ نذیر احمد نے اِن معاون اُمور کا کہیں کہیں استعمال کیا ہے لیکن سجاد حیدر سب سے پہلے شخص ہیں جنھوں نے اِن کو نہایت علمی اور نفسیاتی طریقے پر گویا بنایا ہے اور ان کا استعمال بھی اپنے قصوں میں بہت کیا ہے۔ ظفر عمر کے وہ ناول بھی جو سراغرسانی

کے فن سے متعلق ہیں اس چیز سے خالی نہیں ہیں۔ حکیم محمد علی خاں نے بھی جگہ جگہ اس سے مدد لی ہے۔ لیکن شرر اس میدان میں بہت پیچھے ہیں۔ داستانوں میں قدیم شاعری کی طرح رونے اور آہیں بھرنے، تڑپنے اور چلانے کی اس قدر کثرت ہے کہ یہ چیزیں وہاں بے معنی بن گئی ہیں۔

۷

اشخاص قصہ کی گفتگو کا طرز

ایک شخص کی گفتگو اگر نہایت غور سے سنی جائے تو معلوم ہوگا کہ اس کی قوت لسانی 'نطق'، خاموشی بیان میں قطعیت اور صفائی' الفاظ کے استعمال، اور آواز کے مد و جزر میں کیا راز پوشیدہ ہے اور ان سے اس کے کردار کی کن خصلتوں کا پتہ چل سکتا ہے۔ ناول میں یہ چیزیں سب کے سب "بلاواسطہ" (DIRECT) مکالمے کے ذریعہ ایک بڑی حد تک ظاہر کی جا سکتی ہیں۔ گفتگو پیش کرتے ہوئے ان امور کے واضح کرنے کا بالواسطہ (INDIRECT) طریقہ غیر موثر اور غیر فطری ہو جاتا ہے خصوصاً گانے میں مد و جزر کی تشریح نہایت زبوں معلوم ہونے لگتی ہے۔ ناول نگار کا کمال یہ ہے کہ ان چیزوں کو خود مکالمے اور اشعار وغیرہ کے الفاظ

ہی سے ظاہر کرنے کی حتی الامکان کوشش کرے۔شیکسپیر نے آفیلیا اور ڈزچمونا کے الم افزا گانے میں جو ڈرامائی فن پوشیدہ رکھا ہے اُس کی مثال دنیا کا کوئی ادبی قلم پیش نہیں کر سکتا۔ اُردو میں تو یہ چیز سرے سے مفقود ہے اور حقیقت میں یہ چیز ڈرامائی احساس کے ارتقا کی انتہائی منزل ہے۔

لغات اور نحو کے استعمال میں مصنّف کو پھونک پھونک کر قدم رکھنا چاہیئے۔ تاریخی پیشہ وری اور محدود اصطلاحی مکالموں میں غلطی یا بناوٹ صاف جھلک جاتی ہے۔ ایسے اشخاص سے جو کسی سخت تکلیف یا ضعف میں مبتلا ہوں طویل اور مسلسل گفتگو کا ادا ہونا خلافِ قیاس امر ہے گو علمی یا حقیقی طور پر اس کا امکان بھی ہو۔

بچوں کی گفتگو اور طرز ادا میں ہر پہلو کا خیال رکھنا نہایت دشوار امر ہے۔ بڑے بڑے کاملینِ فن اور ماہرینِ نفسیات اس میں دھوکہ کھا جاتے ہیں۔ براؤننگ جیسے شخص نے اپنے قصہ "اسٹرفرڈ" میں ولیم اور جان کی گفتگو اُن کی عمر سے متجاوز پیش کر دی ہے۔ نذیر احمد نے بھی حمیدہ[ل] کی عمر اور اُس کی گفتگو میں تطابق کا خیال نہیں رکھا۔

ل توبۃ النصوح کا کردار۔ ۱۲

۸

مشابہت اور انفرادیت

کائنات بھی عجب گوناگونیوں کا مخزن ہے۔ ایک ہی جنس کی دو نوعیں کبھی ایک نہیں ہوئیں۔ وحدت میں کثرت اسی کو کہتے ہیں انسان کو دیکھئے۔ ہر ایک نمونہ دوسرے سے جدا ہے۔ جس کا ظاہر اس قدر تنوع پسند ہو اس کے باطن کی کیا کیفیت ہو گی؟ ناول نگار جب تک ان اختلافات پر توجہ نہ کرے اس کا ناول کبھی کامیاب نہیں کہلا سکتا۔ ہر شخص صورت اور سیرت دونوں اعتبار سے اپنی نوع کے تمام افراد سے ممتاز ہو، یہی شخص قصہ کی زندگی کا راز ہے۔ کبھی کبھی دو انسان کچھ تو بناوٹ اور کچھ لباس میں یکسانیت کی وجہ سے سرسری نظر میں مشابہ بلکہ ایک معلوم ہونے لگتے ہیں۔ یہ کوئی خلافِ عادت بات نہیں۔ ناول نگاروں نے اس حقیقت سے بھی فائدہ اٹھا کر اپنے قصوں میں "حزنیہ" اور "طربیہ" واقعات پیدا کرنے میں بڑا کمال دکھایا ہے۔ "کامیڈی آف ایررز" میں دو آدمیوں کی مشابہت ایسے حیرت انگیز واقعات کو وجود میں لانے کا باعث ہو جاتی ہے جن کے پڑھنے سے مارے ہنسی کے پیٹ میں بل پڑ جاتے ہیں۔ ان کے

برعکس یہ بھی ممکن ہے کہ اس مشابہت کی بدولت ایک شخص پر کسی اور شخص کا دھوکہ ہو جائے اور نتائج خطرناک مترتب ہوں۔ جہاں پر باطنی کیفیات مثلاً اخلاقی حالتوں میں ایک پیچیدہ مشابہت نمودار ہو جاتی ہے اس سے بھی بڑے بڑے پیچیدہ اخلاقی اور نفسیاتی نتائج ظاہر ہونے کی توقع کی جا سکتی ہے۔ "انڈکشن ٹو دی ٹیمنگ آف شرو" کے پڑھنے سے یہ امر اچھی طرح واضح ہو سکے گا۔

ہم نے ابھی کہا ہے کہ کردار میں انفرادیت، شخص قصہ کی زندگی اور اُس کے نمایاں حیثیت حاصل کرنے کا بڑا سبب بن جاتی ہے۔ دنیا میں دو شخص ایک ہی ماحول، ایک ہی صورت، ایک ہی سیرت اور ایک ہی قلب لے کر آج تک نہیں پیدا ہوئے۔ افسانوں کے اشخاص بھی جہاں تک ہو سکے ایک دوسرے سے ممیز ہونے چاہئیں۔

بعض وقت ایک کردار کئی چھوٹے بڑے قصائی اشخاص کی حالتوں کا مجموعہ اور آئینہ ہوتا ہے۔ کلیم[۱] اپنے ماحول کی سچی پیداوار ہے۔ ایک مرفہ الحال، بے دین مسلمان گھرانے کے ناعاقبت اندیش بڑے لڑکے کا وہ ایک اچھا نمونہ ہے۔

---

(۱) توبۃ النصوح ۱۲

۹

کردار میں تبدیلی

لوٹز نے نہایت سادہ اور صاف الفاظ میں ایک بڑی حقیقت کا اظہار کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "کردار کو بتدریج بنانا ناول نگاری کا اوّلین اصول ہے"۔ پیدائش کے وقت سے لے کر آخر تک شخصِ قصّہ کے کردار میں ماحول اور فطرت کے مناسب ضروری تبدیلیاں واقع ہونی چاہئیں۔ انسان کی عمر کے ساتھ جسم اور جسم کے ساتھ اُس کے خیالات، جذبات اور احساسات میں تبدیلی اور ترقی ہوتی جاتی ہے، یہ ترقی ایک اٹل چیز ہے۔ جس شخص میں یہ نہ ہو اُس کے زندہ ہونے میں کلام پیدا ہو جاتا ہے۔ ہمارے پاس داستانوں اور قصوں میں بھی کردار تبدیل ہوتے ہیں۔ لیکن یہ نہ پوچھیے کہ اس تبدیلی کو ماحول اور فطرت کے ساتھ کہاں تک وابستگی ہے؟ جہاں قصہ نگار چاہتا ہے اپنے ہیرو کو ایک "تقدس مآب ہستی" اور جہاں اس سے کچھ کبیدگی پیدا ہو جائے اُسے ایک "بدمعاش" بنا کر پیش کر دیتا ہے۔ اِس سے قصہ نگار کے دل کی بھڑاس تو ضرور نکل جاتی ہے لیکن شخصِ قصہ کا ذاتی وصف کچھ

بھی باقی نہیں رہتا۔

اشخاصِ قصّہ کے کردار میں تدریجی ارتقا ناول ہی کے ساتھ مخصوص ہے۔ ڈراما میں دائرۂ عمل کے محدود ہونے کے سبب کردار کو مصنف کے حسبِ دلخواہ بڑھانے کا موقع نہیں مل سکتا لیکن افسانہ نگار کے پاس بچنے کے لئے اس قسم کا کوئی عذر نہیں ہے۔

ارتقائے کردار کے اصلی معنے اشخاصِ قصّہ کی ان فطری اور ابتدائی خصلتوں کا بتدریج اظہار ہے جو اُن کے اسلاف، فطرت اور سرشت، قوتِ ارادی اور اُن کے معاشرتی ماحول کے اثرات اُن میں پیدا کر دیتے ہیں۔ ارتقائے کردار میں اعتدال عموماً نہ صرف روایات کے اثر، عادت اور معاشرتی جماعتوں کے خیالات سے رونما ہونے لگتا ہے بلکہ ایک فرد کے دوسرے کے ساتھ تعلقات کی وجہ سے بھی۔ جو شخص افراد کا اثر افراد پر نہایت وسیع اور موثر صورت میں دیکھنا چاہے اُس کے لئے ناول سے بہتر کوئی اور چیز نہیں مل سکتی۔ یہاں یہ اثر خود علم معاشرت سے بھی زیادہ مادی شکل میں نظر آسکے گا۔

کردار کی تبدیلی کئی صورتیں اختیار کر سکتی ہے۔ مثلاً اس کے ذریعہ شخصِ قصّہ کی عام تربیت میں ارتقائی کیفیت دکھائی جا سکتی ہے یا اس سے جوشیلی قوت، فنی قابلیت، عوام پر اثر، مذہبی تقدس غرض اس قسم کی

ہزاروں مخصوص حالتیں نہایت موثر اور معین طریقہ پر پیش کی جاسکتی ہیں۔ ناول نگاروں کو جو چیز عام طور سے متاثر کرتی ہے وہ شخص قصہ کے کردار میں اخلاقی ارتقا کا نقشہ ہے خواہ وہ نیکی کی جانب ہو یا بدی کی۔ امراؤ جان ادا اور نعیمہ کے کردار کو لے کر مقابلہ کیجئے۔ دونوں نیکی سے بدی کی طرف چلتی ہیں۔ لیکن دونوں میں اس لحاظ سے بڑا فرق ہے کہ اوّل الذکر کا اخلاقی تنزل نہایت تدریجی اور غیر محسوس ہے حتےٰ کہ خود قاری بھی اس کو زیادہ قابلِ اعتراض نہیں دیکھتا لیکن اس کے خلاف نعیمہ کے کردار کی حالت مستقیم ہے۔ اس کا تنزل یکدم ہو جاتا ہے اور جب وہ نیکی کی طرف رجوع کرتی ہے تو بھی یکایک۔ نذیر احمد نے اسی قصے میں کلیم کے اخلاقی تنزل کا نقشہ تدریجی اور حیاتِ اصلی کے مطابق کھینچا ہے۔ رسوا اور نذیر احمد کے ناول اس نقطۂ نظر سے نہایت تشفی کے ساتھ مطالعہ کئے جاسکتے ہیں۔ عموماً یہ دیکھا گیا ہے کہ ناول نگار کردار کا ارتقا دکھانے کے لئے بدکردار کو بہ نسبت نیک کردار کے زیادہ پسند کرتا ہے۔ کردار کے تنزل میں حتےٰ الامکان اس امر کا خیال رہے کہ وہ غیر محسوس اور تدریجی ہو۔

۱۰

کردار نگاری براہِ راست اور بہ توسط

قاری کے سامنے کردار براہِ راست اس طرح پیش کیا جا سکتا ہے کہ وہ حالتِ فاعلی، تکلم یا تفکر میں دکھایا جائے۔ اُس کی جسمانی موجودگی کا خیال یا تو خود مصنف کے بیانات سے پیدا ہوگا یا اُس اثر سے جو اس شخصِ قصہ کی وجہ سے دوسرے اشخاص پر مرتب ہو رہا ہے۔ قدیم افسانوں میں اشخاصِ قصہ کو اپنے آپ سے طویل طویل تقریر کرتے پیش کرنے کا جو طریقہ تھا اب متروک ہو چکا ہے۔ موجودہ افسانوں میں اس کے مختصر سے آثار جو باقی رہ گئے ہیں وہ اس حیثیت سے ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں کہ اُن میں شخصِ قصہ کے اوصاف خود اُن کی زبان سے ادا ہو جاتے ہیں۔ اس کا بہترین نمونہ شکسپیر کا "ہنری چہارم" ہے۔ اس قسم کی کردار کشی کو انگریزی میں "سلف کیرکٹرائزیشن" یعنے اپنے کردار کا آپ اظہار کرنا کہتے ہیں۔ کردار نگاری کا یہ طریقہ ماہرانِ فن کی نظروں میں زیادہ وقعت نہیں رکھتا وھٹ کومب اس کو غیر محسوسانہ طور پر کردار کے راز ظاہر کرنے کے مقابلہ میں ہیچ تصور کرتا ہے[۱]۔

---

[۱] دی اسٹڈی آف اے ناول فصل ۱۰

کردار نگاری میں مصنّف کا شخصِ قصّہ کے حالات کی جانب اشارہ کرتے ہوئے اپنے بیانات سے بار بار مداخلت کرنا نہایت زبوں حرکت ہے۔ ایسی مداخلت جس قدر زیادہ شدید ہوگی شخصِ قصّہ کا کارتبہ اُسی قدر کم ہوگا۔ اس سے "ڈرامائی انفعالیت" کے اصول کی خلاف ورزی ہوتی ہے۔ قصّہ نگار کو یہ بھی نہیں چاہیئے کہ وہ موقع بہ موقع خود اپنی نفرت یا پسندیدگی کا اظہار کرتا جائے۔ یہ چیز ناول کو فن کی ماتحتی سے نکال کر خود مصنّف کے خیالات کا بندہ بنا دیتی ہے۔

ڈرامائی طرز کی ناولوں میں توسطی کردار نگاری کی اہم قسم وہ ہے جو ایک شخصِ قصّہ کے دوسرے کے ساتھ تعلقات کی وجہ سے ظاہر ہوتی ہے۔

ایک کردار کو مکمل پیش کرنا اچھا ہے لیکن اگر اُس کے بجائے فنی انتخاب کو مدِنظر رکھا جائے تو اس سے ناول زیادہ کامیاب بن سکتا ہے۔

اسی ضمن میں ایک امر اور قابلِ اظہار یہ ہے کہ توسطی کردار پیدا کرنے کا ایک اہم طریقہ یہ بھی ہے کہ شخصِ قصّہ جانوروں یا بچّوں کے ہمراہ چھوڑ دیا جائے۔ یہاں اس کے کردار کے وہ تمام جوہر ظاہر ہو جائیں گے جو سنجیدہ سے سنجیدہ اور قریب سے قریب متعلّقین کے سامنے

ظاہر نہیں ہو سکتے۔ بچوں اور جانوروں کے ساتھ متین سے متین اور مغرور سے مغرور انسان کا بھی وہی طرز برتاؤ نہیں رہتا جو خود بچوں کا بچوں کے ساتھ ہوا کرتا ہے۔ ایک شخص بچوں یا جانوروں کے سامنے جس قسم کی حرکات کو جائز رکھتا ہے شاید وہ اسی کو تھوڑے وقفہ کے بعد مضحکہ خیز معلوم ہونے لگیں۔

۱۱

اجتماعی کردارنگاری

جماعت کے کردار پیش کرتے وقت افراد کے بجائے اجتماع پر نظر رہنی چاہیے۔ ظاہر میں انفرادی اور اجتماعی کردار کشی میں بڑا اختلاف معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت ان میں ایک قسم کا تعلق موجود ہے۔ انفرادی امتیازات کے بغیر ہم کسی اجتماع کا تصور ہی نہیں کر سکتے۔ ایک بڑی سے بڑی جماعت بھی ہم فرض کرلیں پھر بھی اس کا نقشہ ذہن میں بہت سے افراد کے ساتھ ہی آئے گا۔ یہ افراد ظاہر ہے کہ ایک دوسرے سے مابہ الامتیاز اوصاف رکھتے ہوں گے یہی چیز اجتماع میں بھی انفرادیت پیدا کرنے پر مجبور کرتی ہے۔

جماعت کی کردار نگاری اس کو ایک فرد واحد تصور کر کے کی جاتی ہے۔ لیکن یہ ملحوظ خاطر رہے کہ ایسا فرد محض ایک نمونہ ہوگا۔ جماعت کی کردار کشی میں افراد پر زیادہ توجہ کرنا جماعت کی اہمیت کو گھٹا دینا ہے۔

۱۲

کردار نگاری کے متفرق طریقے

کردار نگاری کبھی ادبی نزاکتوں پر مبنی ہوتی ہے اور کبھی فلسفیانہ خوبیوں پر۔ ادبی کردار نگاری میں زیادہ توجہ ظاہری ڈیل ڈول اور جسمانی بناوٹ کی طرف کی جاتی ہے لیکن دوسرے طریقہ پر جو کردار پیش کئے جاتے ہیں وہ شخص قصہ کی قلبی حالتوں کا آئینہ ہوتے ہیں اور اسی لئے موخرالذکر قسم کے کردار زیادہ گہرے اور مفید اثرات مرتب کرتے ہیں۔ قدیم افسانوں میں کردار عموماً اول الذکر طرز کے پیش کئے جاتے تھے۔

ناول نگار کو کردار کشی پر تیار ہونے سے پہلے اس امر کو ذہن نشین کر لینا چاہیئے کہ حقیقی کردار اور ناول کے کردار میں ایک اصولی فرق موجود رہتا ہے۔ ناول میں ایک کردار کی کہانی صرف چند گھنٹوں

کے اندر ختم ہو جاتی ہے۔

ناول کے کردار کے اثرات جو ہمارے فضائے دماغ پر مرتب ہو چکے ہیں اُن میں تبدیلی کا امکان ہے لیکن خود کردار ایک دفعہ مکمل ہونے کے بعد نہ تو بنتے ہیں اور نہ بگڑتے۔ ہماری زندگیاں معاصرین کے ساتھ تعلقات اور تبادلۂ تاثرات کی ایک تاریخ ہوتی ہیں۔ ناول کے کردار بھی مختلف طریقوں سے زندہ افسانوں کے کردار پر موثر ثابت ہوئے ہیں۔ ہمارے ایک محترم دوست نے اپنے خیالات' طرزِ تحریر اور طرزِ گفتگو کو شہاب[1] کے سانچے میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش کی۔ ایک قدیم حکمران کے متعلق بھی یہ مشہور ہے کہ اس نے "شاہنامہ" کو پڑھ کر رستم ثانی بننے کی کوشش کی تھی۔ لیکن کسی ذی حیات کردار کے ناول کے کردار پر موثر ہونے کا خیال پیدا ہی نہیں ہو سکتا۔ علاوہ ازیں ناول کا ہر کردار ایک خاص اور معین ماحول کے ماتحت عمل کرتا ہے۔ اشخاص' واقعات' خیالات' مقامات' اوقات' ہر چیز معین ہوتی ہے۔ جس کی مجموعی شکل کو ہم "پلاٹ" کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ یہ درحقیقت ایک ایسی مربوط اور منتظم چیز ہے جس کی مثال ہم کو حقیقی زندگیوں میں نہیں مل سکتی۔ آخر میں یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ ناول نگار کے تجربات جب قصے کی شکل میں پیش کئے جاتے ہیں تو ان میں مبالغہ سے دامن بچانا

[1] "شہاب کی سرگزشت" از نیاز فتحپوری ۱۲

ناممکن ہو جاتا ہے۔ یہ ایک بڑا فرق ہے جو اصلی اور ناول کے
کرداروں میں مشاہدہ کیا جاتا ہے۔

حصہ سوم

چند
مشہور افسانوں
کے
کردار

حصّہ سوم

(۱)

سحرالبیان

اور

نجم النسا کا کردار

(۱)

نجم النساء کے کردار کی اہمیت کا کماحقہ اندازہ لگانے کے لئے چند ابتدائی اُمور کا نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ اِن صفحات میں "سحرالبیان" کے صرف ایک مخصوص پہلو پر فنِ افسانہ نگاری کے نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی جائے گی۔ "سحرالبیان" جس طرح اُردو منظومات میں بہترین مثنوی ہے اسی طرح اُردو منظوم افسانوں میں بھی یہ ایک اہم پیداوار ہے۔ "سحرالبیان" کے قصے کی اہمیت اِس لئے زیادہ ہے کہ اِس قصے نے براہِ راست یا بواسطہ بعض اُردو افسانوں پر اثر ڈالا

ہے۔ "باغ و بہار" کے بعض واقعات مثلاً شاہ آزاد بخت کا لا ولدی کے غم میں تاج و تخت سے دست بردار ہو کر گوشہ نشینی کا ارادہ کرنا اور اس کے وزیروں کا اس کو سمجھا کر اس خیال سے باز رکھنا در اصل "سحر البیان" کی لفظاً لفظاً تقلید معلوم ہوتی ہے۔ ذیل کے بیانات ملاحظہ ہوں:۔

کسی طرح کا وہ رکھتا تھا غم
مگر ایک اولاد کا تھا الم۔
اسی بات کا اس کے تھا دل پہ داغ
نہ رکھتا تھا وہ اپنے گھر کا چراغ

....

وزیروں کو اک روز اس نے بلا
جو کچھ دل کا احوال تھا سو کہا
کہ "میں کیا کروں گا یہ مال و منال
فقیری کا ہے میرے دل میں خیال
فقیر اب نہ ہوں تو کروں کیا علاج
نہ پیدا ہوا وارث تخت و تاج
جوانی تو میری گئی سب بسر
نمودار پیری ہوئی سر بسر

....

بہت ملک پر جان کھو یا کیا
بہت فکر دنیا میں سویا کیا

....

وزیروں نے کی عرض اے آفتاب!
نہ ہو ذرہ تجھ کو کبھی اضطراب
فقیری جو کیجے تو دنیا کے ساتھ
نہیں خوب جانا ادھر خالی ہاتھ

....

جو عاقل ہیں وہ سوچ میں ٹک رہیں   کہ ایسا نہ ہوئے کہ پھر سب کہیں
تو کار زمیں را نکو ساختی   کہ با آسماں نیز پرداختی۔

....

یہ دنیا جو ہے مزرعۂ آخرت   فقیری میں ضائع کرو اس کو مت
عبادت سے اس کشت کو آب دو   کہ واں جاکے خرمن بھی تیار لو۔

....

مگر ہاں یہ اولاد کا ہے جو غم   سو اس کا تردد بھی کرتے ہیں ہم
("سحرالبیان"[1] صفحہ ۱۶-۱۷ مطبوعہ نامی پریس لکھنؤ بار پنجم سنہ ۱۹۱۹ء)

"ارام دنیا کا جو چاہے سب تھا لیکن فرزند کہ زندگانی کا پھل ہے اس کی قسمت کے باغ میں نہ تھا اس خاطر اکثر فکرمند رہتا۔ پانچوں وقت کی نماز کے بعد اپنے کریم سے کہتا اے اللہ مجھ عاجز کو تو نے اپنی عنایت سے سب کچھ دیا لیکن اس اندھیرے گھر کا دیا نہ دیا۔ یہی ارمان جی میں باقی ہے کہ میرا نام لیوا اور پانی دیوا کوئی نہیں .... ایک بیٹا جیتا جاگتا مجھے دے تو میرا نام اور اس سلطنت کا نشان قائم رہے"۔ اسی امید میں بادشاہ کی عمر چالیس برس کی ہوگئی۔ ایک دن شیش محل میں نماز ادا کر کے وظیفہ پڑھ رہے تھے ایک بارگی آئینہ کی طرف جو نظر کرتے ہیں تو ایک سفید بال

---

[1] آئندہ حصۂ مضمون میں جہاں کہیں سحرالبیان کے صفحات کا حوالہ دیا گیا ہے وہ نامی پریس لکھنؤ بار پنجم سنہ ۱۹۱۹ء کے نسخہ میں سمجھا جائے۔

موچھوں میں نظر آیا۔ بادشاہ دیکھ کر آبدیدہ ہوئے اور ٹھنڈی سانس بھری
اور پھر دل میں اتنا سوچ کیا کہ افسوس تو نے اتنی عمر ناحق برباد دی اور اس
دنیا کی حرص میں ایک عالم کو زیر و زبر کیا اور ملک جو لیا اب تیرے کس کام
آئے گا۔ آخر یہ سارا مال واسباب دوسرا اُڑائے گا۔ تجھے تو پیغامِ موت
آچکا.........ایک روز مرنا ہے اور سب کچھ چھوڑ جانا ہے۔
اس سے یہی بہتر ہے کہ میں ہی اسے چھوڑ دوں اور باقی زندگی اپنے
خالق کی یاد میں کاٹوں.......خردمند ان کے باپ کا وزیر تھا
...... کہنے لگا "خدا کی جناب سے ناامید ہونا ہرگز مناسب نہیں
جس نے ہژدہ ہزار عالم کو ایک حکم میں پیدا کیا تمھیں اولاد دینی اس
کے نزدیک کیا بات ہے۔ قبلۂ عالم اس تصور باطل کو اپنے دل سے دور
کرو نہیں تو...... ملک ویران ہو جائے گا۔ خدانخواستہ آخر بدنامی
حاصل ہوگی۔ اس پر بھی بازپرس روزِ قیامت کی ہوا چاہے.........
بس عبادت بھی اس روز کام نہ آئے گی۔ اس واسطے کہ آدمی کا دل خدا کا
گھر ہے اور بادشاہ فقط عدل کے واسطے پوچھے جائیں گے.....،،

("باغ و بہار باتصویر" یونین پریس لاہور ص ۱۰،۹، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴)

"باغ و بہار" کے اصل قصے کے مفقود ہو جانے کی وجہ سے اس مسئلہ پر
یقینی طور سے زور نہیں دیا جا سکتا۔ تاہم اس کا امکان اس لیے نظر آتا

ہے کہ میر امن دہلوی نے اپنے قصے میں اصل قصے کے علاوہ بہت سے
ایسے امور کا اضافہ کیا ہے جن سے اصلی قصے کے مصنف امیر خسرو ناواقف
تھے۔ اس کے سوا ہم کو دکن کے قدیم شاعر شاہ اظہر کی ایک مثنوی دستیاب
ہوئی ہے جس کے واقعات قصہ بڑی حد تک "سحر البیان" سے ملتے جلتے
ہیں۔ ممکن ہے کہ "سحر البیان" اسی پر مبنی ہو۔ فورٹ ولیم کالج کے ارباب قلم
بھی "سحر البیان" سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ انھیں میں سے ایک
بہادر علی حسینی نے اس قصے کو نثر کا جامہ پہنایا تھا جو "نثر بے نظیر" کے
نام سے موسوم ہے۔

"سحر البیان" کے جس پہلو پر ہم روشنی ڈالنا چاہتے ہیں وہ کردار
نگاری ہے۔ لیکن ہماری توجہ کردار نگاری میں بھی صرف "قصے"
کے ایک مخصوص فرد نجم النسا تک محدود رہے گی۔ اس میں شک نہیں کہ
میر حسن نے اپنا قصہ ایسے زمانے میں لکھا تھا جب کہ موجودہ مغربی اصول
اور قواعد کردار نگاری سے اردو زبان ناواقف تھی لیکن جس طرح
ہر بڑی عظمت ہستی اپنے زمانے سے برسوں آگے رہتی ہے اسی طرح میر حسن
کے پاس بھی کردار نگاری کے چند ایسے نمونے ملتے ہیں جو موجودہ مغربی
اصول افسانہ نگاری پر ایک بڑی حد تک پورے اتر سکتے ہیں اور
جن کے مماثل کردار میر حسن کے معاصرین کے قصوں میں دستیاب نہیں ہو سکتے

لہ۔ مثنوی مولوی ابو محمد عمر بن صلاح الیافعی سابق شریک معتمد انجمن ارباب اردو ارض زنگر کے پاس ہے

"سحر البیان" اردو افسانہ نگاری کا معراج کمال ہے۔ اردو منظوم افسانوں کی ابتدا کا پتہ میر تقی میر کی مثنویوں[1] سے بہت پیچھے تک چل سکتا ہے۔ میر تقی کی مثنویوں کے بعد اردو منظوم قصوں کو بڑی ترقی دی گئی۔ چنانچہ "گلزار نسیم" اور "خواب و خیال" وغیرہ ارتقائی دور کے منظوم قصوں کے اچھے نمونے ہیں۔ لیکن "سحر البیان" کی ٹکر کا بلند پایہ قصہ نہ تو میر حسن سے پہلے لکھا گیا اور نہ ان کے بعد۔

"سحر البیان" کے مطالعہ کے وقت یہ امر کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ میر حسن اور ان کے ہمعصروں کی نظر میں فوق الفطرت واقعات سے کام لینا معیوب خیال نہیں کیا جاتا تھا بلکہ افسانہ نگاری کے ابتدائی ادوار کا یہ ایک لازمی اصول معلوم ہوتا ہے۔ خود یورپ میں بھی اٹھارویں صدی تک فوق فطری افسانے[2] نہایت وقعت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ قدیم افسانوں میں فوق الفطرت واقعات کے استعمال کی کچھ یہ وجہ ہے کہ ان میں ایک تصوری کائنات پیش کی جاتی تھی۔ اس لئے قصہ نگار تمام تصوری اور ذہنی ذرائع سے ہر وقت کام لے سکتا تھا جب کہ حقیقی امور اس کی رہبری کرنے سے قاصر رہتے تھے۔ میر حسن نے بھی نہایت فراخدلی کے ساتھ فوق الفطرت عناصر کا استعمال اپنے قصے میں کیا ہے لیکن محض ان عناصر کی وجہ سے "سحر البیان" کی اہمیت ذرہ برابر بھی کم ہوتی نظر نہیں آتی۔

---

[1] "دنیائے افسانہ" صفحہ ۱۵۳۔ [2] "دنیائے افسانہ" صفحہ ۶۶

ان ابتدائی اور ضروری امور کے پیش کر دینے کے بعد اصل عنوان پر آنے سے پہلے "سحر البیان" کے پلاٹ کا خاکہ پیش کرنا بھی ضروری ہے تاکہ اشخاصِ قصہ کی تنظیم اور ترتیب اچھی طرح ظاہر ہو سکے۔

(۲)

ایک خوش حال اور رعایا پرور شہنشاہ کو لاولدی کا غم ہوتا ہے بغیر اولاد کے تمام شان و شوکت کے سامان اس کی نظروں میں خار کی طرح کھٹکتے ہیں۔ ایک روز وہ با تدبیر وزیروں کو اپنے حضور میں بلا کر اپنے غم کی داستان سناتا ہے اور کہتا ہے کہ "فقیری کا ہے میرے دل میں خیال" وزیروں نے بادشاہ کو اس خیال سے باز رکھنے کی ایک نفسیاتی تدبیر یہ کی کہ اس کو باور کرایا کہ حکمرانی خود ایک عبادت ہے جس کا تعلق اس جہان سے ہے۔ جو شخص یہاں بوتا ہے وہاں کاٹتا ہے لوگ کہتے ہیں

تو کار زمیں را نکو ساختی   کہ با آسماں نیز پرداختی

اور یہ رائے دی کہ نجومیوں سے اس امر کے متعلق مشورہ کیا جائے کہ آیا اس کے مقسوم میں اولاد ہے یا نہیں۔ نجومیوں نے اولاد کی خوشخبری دی۔ شہزادہ بے نظیر پیدا ہوتا ہے۔ بڑا ذہین ہے۔ کمسنی ہی میں ان تمام فنون اور کمالات میں مہارتِ تامہ حاصل کر لیتا ہے جو ایک مشرقی شہزادہ کی زندگی کے لاینفک اجزا ہیں۔

ایک روز شہزادہ خلاف عادت کوٹھے پر سو رہا تھا۔ ماہرخ پری کا اس پر سے گزر ہوتا ہے اور وہ ہزار جان سے اس پر عاشق ہو کر اس کو پرستان اُڑا لے جاتی ہے۔ پرستان میں شہزادہ نہایت دل گرفتہ بسر کر رہا تھا کہ ماہرخ پری نے اُس کے بہلانے کے لئے ایک طلسمی کل کا گھوڑا "فلک سیر" نامی اُس کو دیا کہ وہ اُس پر سوار ہو کر آس پاس کی سیر سے اپنا دل خوش کیا کرے۔

شہزادہ بے نظیر ایک روز فلک سیر پر سوار ایک باغ میں وارد ہوتا ہے۔ یہ باغ ایک شہزادی (بدر منیر) کا ہے جو اپنے باپ (بادشاہ) سے علحدہ اپنی سہیلیوں کے ساتھ اس میں بسر کر رہی ہے۔ وزیر کی "شریر" لڑکی نجم النسا بھی اس کے ساتھ ہے۔ بے نظیر اور بدر منیر دونوں ایک دوسرے کو دیکھ کر عاشق ہو جاتے ہیں۔ نجم النسا کی کوشش سے دونوں میں ملاقاتیں ہوتی جاتی ہیں۔ بے نظیر پری کی بغیر اجازت اور بغیر اطلاع ہر روز سیر کے بہانے سے بدر منیر کے باغ میں آتا جاتا ہے۔

ماہرخ کا ایک جاسوس دیو اُس سے بے نظیر کے چپکے چپکے عشق کرنے کی خبر جا لگاتا ہے جس پر وہ آگ بگولہ ہو کر شہزادے کو ایک ویران کنوئیں میں مقید کر دیتی ہے۔

شہزادی بدر منیر بے نظیر کے یکایک غائب ہو جانے پر نہایت

افسردہ ہے۔ نجم النسا اس کو سمجھاتی ہے کہ مرد ذات بے وفا ہوتی ہے۔ کسی دوسرے سے جی لگ گیا ہوگا۔ شہزادی اپنے خیالات پر بدستور قائم رہتی ہے ایک رات خواب میں دیکھتی ہے کہ شہزادہ پری کے چاہ الم میں مقید ہے۔ روتی ہوئی اٹھتی ہے اور نجم النسا کو خواب کا حال سناتی ہے۔ نجم النسا دوستانہ ہمدردی کا ثبوت دینے کے لئے شہزادی کے واسطے بے نظیر کو ڈھونڈھنے جوگن بن کر نکلتی ہے پرستان پہنچ کر ایک چاندنی رات میں شفاف ریت پر بین بجاتی اور موسیقی کے کمال دکھاتی ہوئی بیٹھی تھی کہ فیروز شاہ جنوں کے شہزادے کا ادھر سے گزر ہوتا ہے اور وہ عشق کا تیر کھا کر وہیں ریت پر گر جاتا ہے۔ نجم النسا کو اپنے گھر لے جاتا ہے اور اپنے باپ سے اس کا تعارف کراتا ہے۔ یہاں بھی ہر ایک اس کے بین بجانے پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ ایک روز فیروز زندگی سے تنگ آ کر جوگن کے پیروں پر لوٹنے لگتا ہے۔ وہ موقع کی طالب تھی اس کی تمنا پوری کرنے کا اس وقت وعدہ کرتی ہے جب کہ وہ شہزادے کو ماہ رخ پری کے زندان سے چھڑا لائے۔ فیروز جوگن کی خواہش پوری کرتا ہے اور سب مل کر بدر منیر کے پاس آتے ہیں۔

بے نظیر بدر منیر کے باپ یعنی پادشاہ سے درخواست کرکے اس کو اپنے نکاح میں لاتا ہے۔ اور بے نظیر اور بدر منیر ہی کے کہنے سننے سے نجم النسا کی شادی وزیر فیروز شاہ سے کر دیتا ہے۔ قصہ اس طرح مسرت انگیز و تحیر خیز ختم ہو جاتا ہے

۳

"سحر البیان" کے قصے کا پلاٹ ظاہر ہے کہ سادہ ہے۔ کیونکہ اس میں صرف ایک قصہ بیان ہوا ہے اور منظم ہے۔ کیونکہ کوئی واقعہ غیر متعلق اس میں شامل نہیں کیا گیا ہے۔ پلاٹ کی نوعیت کے اعتبار سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلے اشخاص قصہ معین کر لیے گئے ہوں گے۔ اصلی اشخاص قصہ بدر منیر اور بے نظیر ہیں۔ لہٰذا یہی سب سے زیادہ اہم اور نمایاں ہونے چاہئیں لیکن قصے کے ختم ہوتے ہوتے میر حسن کے قلم نے نجم النسا کے کردار میں ایسی انفرادی صفات پیدا کر دی ہیں کہ خواہ مخواہ وہ زیادہ اہم نظر آنے لگتی ہے۔ شہزادی بدر منیر کی انفرادی صفات بہت کم ہیں اور جو کچھ ہیں بھی تو وہ زیادہ تر منفی صفات ہیں مثلاً اس کی شرم و حیا، اس کی وفا وغیرہ لیکن اس کے مقابلے میں جو چیز نجم النسا کو اہم بنا رہی ہے وہ اس کے مثبت صفات ہیں جن کی موجودگی اشخاص قصہ میں ایک نمایاں حیثیت پیدا کر دیتی ہے۔ ہم یہ یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ نجم النسا کا کردار قصہ میں ہر شے سے زیادہ جاذب نظر معلوم ہوتا ہے۔

بعض وقت ایسا ہو جاتا ہے کہ ضمنی اور معاون اشخاصِ قصہ میں انفرادی خوبیوں کے پیدا ہو جانے سے پورے قصے میں نمایاں

لہ۔ تفصیلات کے لئے ملاحظہ ہو دنیائے افسانہ ص۸۸ و ۸۹ ۱۲

ہو جاتے ہیں۔ اسکاٹ کی بعض ناولوں میں ایسا ہی ہوا ہے۔ لیکن یہ سوال کہ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اس کا کوئی قطعی اور تصفیہ کن جواب دینا دشوار ہے تاہم یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ کیفیت مصنف کی ایک نفسیاتی حالت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ مصنف کا دماغ جب ہیرو اور ہیروئین کی داستان لکھتے لکھتے اکتا جاتا ہے تو اختیاراً یا اضطراراً وہ ایک تفریح کے طور پر دوسرے اشخاص قصہ میں دلچسپیاں پیدا کرنے کی غرض سے اُن میں چند مخصوص اور اصلی اشخاص سے ممیز خصوصیات پیدا کر دیتا ہے۔ کبھی کبھی ظرافت کی چاشنی سے ضمنی اشخاص قصہ میں امتیاز پیدا کیا جاتا ہے اور ایسے اشخاص قصہ اصل اشخاص کے کردار کے ساتھ مل کر ایک تنوع پیدا کر دیتے ہیں دوسرے کبھی قصے میں طوالت پیدا کرنے کے لئے بھی بعض معاون اشخاص قصہ کے کردار پر زیادہ زور دیا جاتا ہے جس کی وجہ سے وہ قصہ میں ممیز ہو جاتے ہیں۔ اور اگر ان کی امتیازی خصوصیت میں کوئی بات ایسی پیدا ہو جائے جو پڑھنے والے کے جذبات کو زیادہ اپیل کرنے والی ہوتی ہے تو ایسا شخص قصہ اصلی اشخاص کے ساتھ بلکہ اُن کے بعد بھی زندہ رہتا ہے۔ ہمارے خیال میں آج امیر حمزہ کی داستان کے پڑھنے والوں میں زیادہ اشخاص ایسے دستیاب ہوں گے جو قصے کو محض امیر حمزہ کے بہادرانہ کارناموں کی خاطر نہیں پڑھتے۔ لیکن ایسے حضرات بہت کم ملیں گے جن کے دلوں کو

خواجہ عمرو عیار کی شرارتیں اپنی مضمر لگاوٹ کے ساتھ اپنی طرف نہ کھینچتی ہوں ایسے حضرات کی تعداد بھی کم ہوگی جن کے ذہنوں میں مدت مدید کے بعد وہ اثرات جو امیر حمزہ، مقبل بختگ، بزرجمہر، نوشیروان، مہر نگار وغیرہ نے چھوڑے ہیں، ان اثرات سے زیادہ قوی ہوں جو عمرو عیار کے کردار نے چھوڑے تھے۔

یہی حال بالکل "سحر البیان" کے قصے کا ہے۔ ہم پورے قصے کو پڑھ لیتے ہیں اور کتاب کو مدت تک طاق نسیان کے حوالے کر دیتے ہیں۔ بدر منیر کا حسن اور بے نظیر کے عشق کے دھندلے نقشے بھی ہمارے ذہنوں سے مٹنے لگتے ہیں لیکن جو اثرات نجم النسا کے کردار سے پیدا ہوتے ہیں وہ ہر وقت و ہمیشہ تازہ نظر آتے ہیں۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ میر حسن کے قلم سے نجم النسا کا سراپا کچھ اس انداز کا کھینچ گیا ہے کہ ہمارے لئے نجم النسا کے سامنے ان کا بدر منیر بھی بے رونق نظر آتا ہے۔ جو کرداری خوبیاں نجم النسا میں ہیں وہ بدر منیر بلکہ بے نظیر میں بھی نہیں۔ نجم النسا کی فطرت اصلی انسان کی فطرت سے بہت زیادہ قریب ہو گئی ہے۔ جو چلت پھرت اس کی ہے وہ "سحر البیان" کے کسی اور شخص قصہ کی نہیں۔

۴

نجم النسا کے کردار کی دلچسپی مرکزی نوعیت کی ہے کیونکہ اس کی کامیابی

یا ناکامی پر قصے کے اختتام کا تمام و کمال انحصار ہے۔ اگر بالفرض پرستان سے وہ نامراد واپس آتی تو پھر قصے کے طربیہ بنانے کے لئے کوئی واقعہ ایسا موجود نہیں تھا جس سے کام لیا جاتا۔ اس کی پیدائش قصے کے منتہا کے قریب ہوتی ہے اور قصے کے اختتام کا تصفیہ خود وہ کرتی ہے۔

نجم النسا کو مرکزی شخص قصہ اس لئے بھی سمجھنا چاہئے کہ وہ قصے کے دو اجزا میں پیوند لگاتی ہے "سحر البیان" کے قصے کے دو نمایاں حصے ہیں۔ پہلا حصہ ارتقائے قصہ کا ہے جو آغاز داستان سے بے نظیر کے قید ہو جانے پر ختم ہو جاتا ہے۔ اگر قصہ یہیں ختم کر دیا جاتا تو اس میں شک نہیں کہ وہ نہ صرف ادھورا رہ جاتا بلکہ اس کی نوعیت بھی موجودہ قصے سے بالکل مختلف ہوتی قصے کا دوسرا انکشافی ٹکڑا بدر منیر اور بے نظیر کی جدائی سے اختتام داستان تک ہے۔ لیکن دونوں میں ارتباط اور تسلسل نجم النسا کی وجہ سے قائم ہوتا ہے نجم النسا کے کردار کی مثال ایک پل کی سی ہے جس پر سے قصہ تعویق کی دشوار گزار منزل طے کرتا ہے۔ ہم کو یہ باور کرنے کی کافی وجہ ہے اگر بالفرض میر حسن نے نجم النسا کے جیسے کردار کی تخلیق نہ کی ہوتی تو مصنف کو عاشق و معشوق کی دوبارہ ملاقات کرانے کے لئے بالکل فوق الفطرت واقعات سے مدد لینی پڑتی۔ ہر حالت میں بغیر نجم النسا کے قصے کی موجودہ شکل میں تبدیلی کا ہونا ضروری تھا۔ لیکن یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ تبدیلی قصے

کی دلچسپی میں اضافہ کرنے والی ہوتی۔ موجودہ صورت میں نجم النسا ہی کی وجہ سے متذکرہ بالا تمام خوبیاں ظہور پذیر ہوئی ہیں۔ اور نہایت عمدگی کے ساتھ ان کا اظہار ہوا ہے نجم النسا کے کردار کی مذکورہ بالا عظمیٰ حیثیت اس کوٹنی سن کے تہرہ آفاق قصے "اینک آرڈن" کے کردار مریم لین کا مدمقابل بنا رہی ہے۔ مریم لین کی اہمیت بھی "اینک آرڈن" میں وہی ہے جو نجم النسا کی سحر البیان میں ہے۔

"اینک آرڈن" کے قصے کا پلاٹ یہ ہے کہ دریا کے کنارے ایک گاوں میں تین کم سن بچے جن میں سے دو مرد یعنے اینک آرڈن اور فلپ اور ایک لڑکی اینی لی ہیں۔ یہ آپس میں خانہ داری کا کھیل کھیلا کرتے تھے۔ اینی لی ہمیشہ گھر والی کا پارٹ انجام دیتی اور مالک بننے کے لئے فلپ اور اینک میں اکثر لڑائیاں ہوتیں۔ اینی لی دل کی کمزور ہونے کی وجہ سے دونوں کا جھگڑا چکانے کا صرف ایک طریقہ پاتی اور وہ یہ کہکر کہ "میں تم دونوں کی بی بی ہوں آپس میں نہ لڑو" دونوں کو خوش کرتی بچے جوان ہو جاتے ہیں اور ان کی بچپن کی محبت جوانی میں عشق کے جذبات سے متبدل ہو جاتی ہے۔ لڑکی کو دونوں سے مساوی الفت ہے۔ لیکن دل کے احکام پر عمل پیرا ہو کر وہ اینک کو اپنی ازدواج کے لئے ترجیح دیتی ہے۔ فلپ بدستور خاموشی کے ساتھ اینی کی پرستش کئے جاتا ہے اور دوسری جگہہ شادی کرنے کی قسم کھا لیتا ہے۔

اینک آرڈن مایحتاج زندگی کی فراہمی کے لیے چین کا سفر اختیار

کرتا ہے۔ واپسی کے وقت بادِ مخالف اس کی کشتی کو تباہ کر دیتی ہے وہ
ایک ویران جزیرے میں کئی سال تک بے یار و مددگار پڑا رہتا ہے۔ اس
اثنا میں اینی لی فاقہ کشی میں مبتلا ہو کر تکلیفیں اُٹھانے لگتی ہے۔ فلپ کی
ہمدردی کا ہاتھ بڑھتا ہے اور اینی لی اور اس کے بچوں کو فاقہ کشی کی
موت سے بچاتا ہے۔ اینک آرڈن کی واپسی سے سب نا امید ہو جاتے
ہیں تو فلپ بدنامی کے ڈر سے اور اینی لی کی جائز مدد کر سکنے کے عذر کے
خیال سے اس سے شادی کی درخواست کرتا ہے۔ اینی لی ایک عرصہ تک
خاموش رہتی ہے۔ ایک رات وہ اینک کو خواب میں ایسی حالت میں دیکھتی ہے
جس سے اُس کو اینک کی موت کا یقین ہو جاتا ہے اور وہ فلپ سے عقد کر لیتی ہے
اینک کسی طرح اس گمنام مقام سے نکل کر اپنے وطن کو واپس آتا ہے
اس وقت عمارتوں کی وجہ سے شہر کی ہیئت بدل چکی تھی۔ وہ ایک دوکاندار
مریم لین سے جو اس کی قدیم شناسا بھی تھی ملتا ہے۔ مریم لین اس کو اینی کی تمام
تکالیف اور فلپ کے ساتھ عقد کر لینے کا واقعہ سناتی ہے۔ اس واقعہ کو سن کر
اینک کی امیدوں پر یاس کا مینہ برس جاتا ہے۔ وہ مریم لین کو تاکید کر دیتا
ہے کہ اس کے وجود کی اطلاع دے کر اینی لی اور اس کے خاندان کی تباہی
کا باعث نہ ہو اور خود ایک رات فلپ کے پائیں باغ میں ایک درخت پر
چڑھ کر اپنے بچوں اور اس عورت کو ایک نظر دیکھ لیتا ہے جو کبھی اُس کی بی بی تھی

اِس نظارے سے اس کی حالت خراب ہو جاتی ہے۔ اضطراب کے برے نتائج سے مخوف ہو کر فوراً واپس ہوا۔ عرصے تک اسی راز دار عورت کے پاس رہ کر آخر کار اپنی اس دکھ بھری زندگی کو وہ وداع کر دیتا ہے۔

مذکورۂ بالا قصے میں مریم لین کی جو اہمیت، قصے کے دو حصوں میں ربط پیدا کرنے اور اینک آرڈن کو اس کی غیر حاضری کے زمانے کے واقعات بیان کر کے قصے میں تسلسل پیدا کرنے کی وجہ سے پیدا ہو گئی ہے وہ ظاہر ہے۔ یہی اہمیت میر حسن کے قصہ "سحر البیان" میں نجم النسا کو حاصل ہے۔

مریم لین اور نجم النسا کی تصویر کھینچتے وقت ٹینی سن اور میر حسن کی حیثیت بالکل ایک تھی۔ دونوں کو اس بات کا کافی علم تھا کہ راز داری کی اہل مردوں سے زیادہ عورتیں ہوتی ہیں۔ اس لیے ایسے تذبذب کے مقامات کے لیے جیسے کہ "اینک آرڈن" اور "سحر البیان" سے ظاہر ہے۔ موزوں ترین کردار ایک مریم لین اور ایک نجم النسا ہی ہو سکتی تھی۔ یہ دونوں کردار قصے کے درمیان نہیں بلکہ انتہا کے قریب پیدا ہو کر قصے کو اختتام کی جانب بڑھانے میں معاون ہوتی ہیں۔

مذکورۂ بالا مماثلت کے باوجود نجم النسا کی اہمیت مریم لین کے مقابلے میں اس وجہ سے زیادہ ہے کہ موخر الذکر کی نوعیت قصے میں محض مجہول معاون قصہ کی ہے لیکن نجم النسا میں مجہولیت سے زیادہ فاعلیت نمایاں ہے۔ مریم لین چپکی بیٹھی اینک آرڈن سے ایک واقعہ کی اطلاع کرتی ہے۔ برخلاف اس کے

نجم النسا خود عملاً قصے کی ہیروئین کی امداد کرتی ہے۔

نہ صرف یہ بلکہ خود ہیروئین کے مقابلے میں بھی فاعلیت نجم النسا کے حصے میں آئی ہے۔ اس امر پر اس سے پہلے بحث کی جا چکی ہے۔ یہاں ہم نجم النسا کی فاعلانہ اہمیت کا اندازہ لگانے کے لیے صرف چند مثالیں پیش کرتے ہیں

(۱) جس وقت بدر منیر اور بے نظیر ایک دوسرے کو دیکھ کر غش کر جاتے ہیں تو نجم النسا موجود تھی اور "شتابی سے لا اُس نے چھڑکا گلاب۔ تب آئی تنوں میں ذرا اُن کے تاب۔" گلاب چھڑکنے کے بعد بدر منیر کو کچھ ہوش آتے ہی اُس نے ایک معشوقانہ ادا یہ اختیار کی کہ فوراً مکان کے دالان میں چھپ کر یہ دیکھ و ادا کہ

یہ ہے کون کمبخت آیا یہاں   میں اب چھوڑ گھر اپنا جاؤں کہاں

نجم النسا سمجھ چکی تھی کہ بدر منیر کے یہ کیا انداز ہیں اور وہ کس دل سے بے نظیر کو کوس رہی ہے۔ دوسرے اس کو اس کا بھی علم تھا کہ بے نظیر کی حالت خراب ہو رہی ہے۔ اسی لئے وہ:۔

.... لگی ہنس کے کہنے کہ "بدر منیر!

مجھے چوچلے تو خوش آتے نہیں   ترے نازِ بیجا یہ بھاتے نہیں"

لیکن جب اُس کے کہنے سے بھی بدر منیر بے نظیر سے ملنے پر تیار نہیں ہوتی تو پھر وہ ایک طولانی تقریر کے ذریعے سے اس کے دل کو شہزادہ بے نظیر کی طرف مائل کرتی ہے۔

مری طرف ٹک دیکھ تو ہائے ہائے — مثل ہے کہ من بھائے منڈیا ہلائے
کیا ہے اگر تو نے گھائل اسے — تو مت چھوڑ اب نیم بسمل اسے
ٹک اک حظ اٹھا زندگانی کا تو — مزہ دیکھ اپنی جوانی کا تو
مئے عیش کا جام اب نوش کر — غم دین و دنیا فراموش کر
یہ حسن و جوانی یہ جوش و خروش — غفور است ایزد تو ساغر بنوش
کہاں یہ جوانی کہاں یہ بہار — یہ جوبن کا عالم رہے یادگار
سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں — گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں
سبھی یوں تو دنیا میں ہیں کاروبار — ولے حاصلِ عمر ہے وصلِ یار
خوشا وہ زمانہ کہ دو اک جگہ — کریں یک دگر جلوۂ مہر و مہ
کہاں چاہ والے ہیں یوسف عزیز — اری باولی، چاہ میں کر تمیز
ترے گھر میں آیا ہے مہماں غریب — ہے یہ واردات عجیب و غریب
شتابی سے مجلس کو تیار کر — تو اس گل سے گھر رشکِ گلزار کر
بلا ساقیانِ گل اندام کو — نگہ ساتھ گردش میں لا جام کو
شب و روز پی مل کے جامِ شراب — مہ و مہر کو رشک سے کر کباب[۱]

(۲) نجم النساء کے منانے سے گھر ٹوٹا خدا خدا کر کے بدر منیر بے نظیر کے پہلو میں آ کر بیٹھ تو گئی لیکن ایسی بیٹھی کہ اس کا ہونا نہ ہونا دونوں ایک تھے۔ بدر منیر کی حالت یہ تھی کہ

۱؎ مثنوی سحر البیان ۱۲

وہ بیٹھی عجب ایک انداز سے　　بدن کو چرائے ہوئے ناز سے
منہ آنچل سے اپنا چھپائے ہوئے　　لجائے ہوئے شرم کھائے ہوئے

وہ پیچ و تاب کھاتی ہے۔ اٹھتی ہے اور:۔

گلابی کو لا اُن کے آگے دھرا　　پیالے کو پھر جلد اُس نے بھرا
کہا شاہزادی کو بیٹھی ہے کیا　　یہ پیالہ تو اس بت کے منہ سے لگا
ذرا میری خاطر سے ہنس بول تو　　لب لعل شیریں کو ٹک کھول تو
میں صدقے ترے تجھ کو میری قسم　　کئی ساغر اس کو پلا دم بدم

غرض شراب کے ذریعہ ان دونوں میں بے تکلفی پیدا کی اور بدر منیر کا حجاب دور کیا۔

(۳) پہلی ملاقات تو اچانک ہو گئی تھی۔ دوسری ملاقات کے وقت کی بدر منیر کو پہلے سے خبر تھی اور چاہئے تو یہ تھا کہ وہ شہزادے کے استقبال کے لئے خوب آراستہ ہو کر بیٹھتی لیکن کچھ تو شرم کی وجہ سے اور کچھ دیکھنے والوں کے اس طعنے کے ڈر سے کہ وہ یہ نہ سمجھیں کہ وہ اوچھی اور ایک اجنبی مرد پر دیوانی ہوئی ہے، بدر منیر لباس تک نہیں بدلتی اس موقع پر نجم النساء نے جس چالاکی سے کام لیکر بدر منیر کو آراستہ کیا وہ درحقیقت ایک قصے کے لئے سرمایۂ ناز ہے، نجم النساء سمجھتی تھی کہ اگر شہزادی کو بے نظیر کے خیر مقدم کے لئے بناؤ کرانے کی رائے دوں گی تو اس میں کئی خرابیاں پیدا ہونے کا اندیشہ ہے۔ پہلے تو یہ کہ خود بدر منیر کچھ کھسیانی سی ہوگی۔ دوسرے گو شہزادے نے پہلی ملاقات کے

کے دوران میں اپنی پوری توجہ کا ثبوت دیا تھا۔ تاہم اس کے خیال کے مطابق وہ "مرد ذات اور بے وفا۔ کیا عجب ہے کہ اس کا اظہار عشق وقتی ہو اور وہ نہ آسکے تو نقصان مایہ اور شماتت ہمسایہ سے اس کا غم دونا ہو جائے گا۔ غرض کچھ اسی قسم کے خیالات تھے کہ لگا اس کو باتوں میں نجم النسا لگی کہنے جی چاہتا ہے مرا

کہ تو آج کر خوب اپنا سنگار، مجھے حسن کی اپنے دکھلا بہار

اس پر شاہزادی پہلے تو بناوٹی غصے سے بگڑی اور نجم کو خوب صلواتیں سنائیں لیکن "یہ شگل اس کو پہلے ہی منظور تھی"۔ نہادھو کے اس روز ایسی بنی۔ کہ دو دن کی سج پج ہو جیسے بنی"۔

(۴) بے نظیر کے پری کے زندان الم میں اسیر ہو جانے کے بعد سے اس کی آمد و رفت رک جاتی ہے شہزادی جس نے اول اور آخر مرتبہ عشق کیا تھا اس قسم کی تمام لڑکیوں کے مانند بے نظیر کے غم میں کڑھنے لگتی ہے۔ سوائے نجم النسا کے کسی اور کو اس معاملے میں شہزادی سے گفتگو کرنے کی جرأت نہیں ہو سکتی تھی۔ اگر وہ شہزادی کے ساتھ ہمدردی کا اظہار کرتی اور اس کو سمجھاتی کہ "متفکر نہ ہو معلوم نہیں کہ بے نظیر پر کیا آفت پڑی ہے جو وہ نہیں آرہا ہے"۔ وغیرہ تو اس کا یہ اثر ہوتا کہ شہزادی کے دل میں بے نظیر کی وفاداری کا خیال مستقل طور پر جاگزیں ہو جاتا۔ فطرتاً ایسے شخص کے ساتھ اُس کو زیادہ ہمدردی ہو جاتی ہے جو خود وفا شعار ہے لیکن رکاوٹیں اُس کو ملنے سے باز

رکھتی ہیں۔ نجم النسا کی خداداد سمجھ نے اسے سکھا دیا کہ شہزادی کے جذبۂ عشق پر جب تک سرد مہری کا مینہ نہ برسے اس کا راہ راست پر آنا دشوار ہے۔ اس لیے وہ بدرمنیر کے عشق کے جذبے کو نفرت سے بدلنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ کام بہ نسبت اس کے آسان اور مطابق فطرت تھا کہ بدرمنیر کے دل سے شہزادے کی سچی محبت کی بیخ کنی ہی کر دی جائے۔ محبت کی ایسی آگ جو صرف قیاس کی وجہ سے ٹھنڈی پڑ جائے اس کو درحقیقت بوالہوسی کہنا زیادہ موزوں ہوگا۔

ہم نجم النسا کے اس فلسفے پر آئندہ غور کریں گے کہ مرد ذات بے وفا ہوتی ہے۔ یہاں صرف اس قدر معلوم کرنا کافی ہوگا کہ نجم النسا نے شہزادی کو اس بات کا یقین دلانا چاہا کہ بے نظیر راہ عشق میں ناکام نکلا اور سمجھاتی ہے کہ بدرمنیر کو یہ نہیں چاہیئے کہ ایک بے وفا کی خاطر اپنا عیش تلخ کرے۔ لیکن اس پاس خیز خیال کے اظہار کی طرف وہ جس تدریج سے قدم بڑھاتی ہے اُس کی تشریح خود ذیل کے اشعار سے ہو سکتی ہے:۔

کہا اس نے بی! تم کو سودا ہے کچھ
وہ معشوق ہے اُس کو پروا ہے کچھ

خدا جانے کس شغل میں لگ گیا
مری چڑھ ہے اتنا بھی ہونا خدا

وہ رہ رہ کے تم کو دلاتا ہے چاہ
عبث آپ کو مت کرو تم تباہ

رکے جو کوئی اُس سے رک جائیے
جھکے آپ سے وہ تو جھک جائیے

تمھا دل بھلا کچھ نکالا کرو
ذرا آپ کو تم سنبھالا کرو

لیکن جب اس نصیحت کا کچھ بھی اثر نہیں ہوتا تو ایک قدم اور آگے بڑھاتی ہے۔ کہتی ہے کہ "اے بدر منیر!

تو وہ ہے کہ سب کے تئیں دے وقوف — کدھر دل گیا تیرا اے بیوقوف
مسافر سے کرتا ہے کوئی بھی پیت — مثل ہے کہ جوگی ہوے کس کی میت
اری چار دن کے ہیں یہ آشنا — ملا دل کو آخر کرے ہیں جدا
گیے آسماں کہہ زمیں کے ہیں یہ — جہاں بیٹھے جا بس وہیں کے ہیں یہ
تو بھولی ہے کس بات پر اے بوا! — خبر لے دوانی تجھے کیا ہوا

ذیل کے اشعار کا ناصحانہ انداز ملاحظہ ہو۔

سنو جانی! الفت یہ جو کوئی مرے — تو دل پہلے اپنا بھی صدقے کرے
اگر آپ پر کوئی شیدا نہ ہو — تو پھر چاہیے اُس کی پروانہ ہو
وہ خوش ہوگا اپنی پری کو لئے — عبث اس پہ بیٹھی ہو تم جی دئے
تمھاری اُسے چاہ ہوتی اگر — تو اب تک وہ تم کو نہ آتا نظر!

(۵) بے نظیر کو خواب میں مقید دیکھ کر شہزادی کی آنکھ کھل جاتی ہے نجم النسا سے تمام خواب کے واقعات جا سناتی ہے۔ بدر منیر کا مرض عشق اب نصیحت گر کی نصیحت کے بار گراں کا متحمل نہیں ہو سکتا تھا۔ نجم النسا نے اس کو محسوس کیا۔ بدر منیر کی دردناک حالت کا اُس کے دل پر اثر ہونا ضروری تھا چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ بدر منیر کی حالت سے وہ اس قدر متاثر ہوئی کہ اُس

کا کام خود آپ انجام دینے پر تیار ہو جاتی ہے اس کے بعد نجم النساء نے شہزادی کے لئے جو کچھ کیا وہ دوستانہ ایثار کا عمدہ نمونہ ہے اس آخری حصّے کی نجم النسا ہی بجا طور پر ہیروئین کہلا سکتی ہے۔

۵

نجم النسا کی جملہ کرداری خوبیوں میں سے ایک اہم خوبی اس کی قوت گفتار ہے۔ اس کے مکالمے اردو زبان کی بول چال کے چند ایسے دلکش نمونے ہیں کہ اردو ادب اُن پر بجا طور پر ناز کر سکتا ہے۔ "سحر البیان" میں سوائے میر حسن کے فطری بیانات کے اگر کوئی چیز دلچسپ ہو سکتی ہے تو وہ نجم النسا اور بدر منیر کے مکالمے ہیں جن کی وجہ سے تمام قصے کا پایہ بلند ہو گیا ہے اگر قصے میں سے صرف نجم النسا ہی کے مکالمے نکال لئے جائیں تو یہ امر شبہ سے خالی نہیں رہ سکتا کہ "سحر البیان" کو پھر بھی وہی وقعت حاصل رہے گی۔ دراصل "اگر توجہ سے انجام پائے تو مکالمہ ناول کا بہترین عنصر ہو گا۔"[1] ...... عمدہ مکالمہ ناول کے گوشہ گوشہ کو روشن کر دیتا ہے۔ اس سے نہ صرف تربیت یافتہ لوگ حظ اٹھاتے ہیں بلکہ جہلا بھی حسب مقدور لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔

---

[1] "دنیائے افسانہ" صفحہ ۹۰ — ۱۲

اِس معیار پر ذیل کے مکالمے کس قدر ٹھیک اُترتے ہیں:۔

(۱) بے نظیر اور بدر منیر کی پہلی ملاقات کے وقت بدر منیر کو شرماتی اور کھنچتی دیکھ کر وہ اپنی زبان کے جوہر دکھاتی ہے

مجھے چوچلے تو خوش آتے نہیں ترے ناز بیجا یہ بھاتے نہیں
مری طرف ٹک دیکھ تو ہائے ہائے مثل ہے کہ من بھائے منڈیا ہلائے

. . . .

ٹک اک حظ اٹھا زندگانی کا تو مزہ دیکھ اپنی جوانی کا تو۔
مے عیش کا جام اب نوش کر غم دین و دنیا فراموش کر

. . . .

کہاں یہ جوانی کہاں یہ بہار یہ جوبن کا عالم رہے یادگار
سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں۔
کہاں چاہ والے ہیں یوسف عزیز اری باولی! چاہ میں کر تمیز

(۲) ذیل کی طرز گفتار بھی ملاحظہ ہو:۔

لگی کہنے ہنس ہنس کے وہ ماہوش ہوئی تھی اُسے دیکھ میں ہی تو غش۔
تمھیں نے تو چھڑکا تھا مجھ پر گلاب بھلا میری خاطر بلا لو شتاب

یہ شعر اس موقع پر نجم النسا کی زبان سے ادا ہوئے ہیں جب وہ بدر منیر کو شہزادے سے ملنے پر مجبور کرتی ہے اور بدر منیر خود اس پر بے نظیر سے محبت

کرنے کا الزام لگاتی ہے۔

(۳) نجم النسا کے مجبور کرنے سے شہزادی کو بے نظیر کے پہلو میں بٹھا تو گئی لیکن حیا نے اُس کو عجب بُت بے رو رفتار کر رکھا نجم النسا شہزادی کو سمجھاتی ہے تو یہ نہیں کہتی کہ مہمان کی خاطر زبان کھول۔ بلکہ:—

ذرا میری خاطر سے ہنس بول تو لبِ لعلِ شیریں کو ٹک کھول تو

(۴) بے نظیر کے فراق کی حالت میں شہزادی کی سوگواری ملاحظہ ہو بدرِ منیر کہتی ہے "اے نجم النسا! خدا جانے اس شخص پر کیا ہوا؟ کہ اُس کا آنا جانا دفعتہً رک گیا ہے"۔ نجم النسا جواب دیتی ہے۔

وہ معشوق ہے اُس کو پروا ہے کچھ؟ .... بی تم کو سودا ہے کچھ؟

خدا جانے کس شغل میں لگ گیا مری چڑھ ہے اتنا بھی ہونا غِدا

وہ رہ رہ کے تم کو دلاتا ہے چاہ عبث آپ کو مت کرو تم تباہ

اِس کے بعد وہ شعر آتا ہے جس میں خاص و عام سب کے لئے نصیحت ہے

رُکے جو کوئی اُس سے رُک جائیے جھکے آپ سے وہ تو جھک جائیے

(۵) بے نظیر کی جدائی کی مدت کے ساتھ اس کا قلق بھی بڑھتا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ ننگ و ناموس کا خیال بھی محو ہونے لگا۔

یہ احوال دیکھ اُس کا دُختِ وزیر لگی جل کے کہنے کہ "بدرِ منیر!

تو وہ ہے کہ سب کے تئیں دے ہے توف کدھر دل گیا تیرا اے بیوقوف

مسافر سے کرتا ہے کوئی بھی پیت؟ — مثل ہے کہ جوگی ہوئے کس کی میت!

اری چار دن کے ہیں یہ آشنا — طلا دل کو آخر کرے ہیں جدا

سنو جانی اپنے پہ جو کوئی مرے — تو دل پہلے اپنا بھی صدقے کرے

اگر آپ پہ کوئی شیدا نہ ہو — تو پھر چاہیئے اُس کی پروا نہ ہو

....

تمہاری اُسے چاہ ہوتی اگر — تو اب تک وہ تم کو نہ آتا نظر؟

پانچویں شعر میں "کوئی" کا روزمرہ کے مطابق استعمال، آخری شعر کا استفہامیہ انداز اور ہر ایک پہلو کا اسلوب بیان صرف با کمال اہل زبانوں سے ادا ہو سکتا ہے۔ سب سے زیادہ ملاحظہ کے قابل نجم النسا کی نصیحت میں عمومیت ہے۔ نصیحت براہ راست ہمیشہ بار گوش ہو جاتی ہے لیکن نجم النسا کی عام طرز ادا نے اُس کو سعدی کا "تخطل ...... از دست خوشتر" بنا دیا ہے۔

(۶) میر حسن کو فطری مناظر کے بیان کرنے میں یدطولیٰ حاصل ہے لیکن "سحر البیان" کا وہ سماں میر حسن کا شہ پارہ ہے جو نجم النسا اور فیروز شاہ کی پہلی ملاقات کے وقت کا کھینچا گیا ہے۔ اِس میں شک نہیں کہ اِس منظر کی روحِ رواں نجم النسا ہی ہے تاہم اِس منظر کی کامیابی کے دو اجزا ہیں ایک تو میر حسن کے خارجی بیانات، دوسرے نجم النسا کے افعال اور مکالمے یہاں ہمارا تعلق صرف نجم النسا کے مکالمے سے ہے۔ میر حسن نے جو ماحول "جوگن"

کا پیدا کیا ہے اور جو بذاتِ خود دلچسپ ہے وہ جوگن کی دلچسپ گفتگو کی وجہ سے روشن معلوم ہونے لگتا ہے۔ میر حسن نے چند الفاظ میں خیالات کی ایک کائنات پیدا کر دی ہے۔ خیال کیجیے کہ ایک سہانا دشت ہے جس میں چودھویں رات کی ہلکی ہلکی چاندنی درختوں کے پتوں سے چھن چھن کر عجیب گنگا جمنی سماں پیدا کر رہی ہے شفاف ریت پر ایک مرگ چھالا بچھا ہوا ہے جس پر اس منظر کو روشن کرنے والی ایک "زہرہ جبیں" دو زانو بیٹھی ہوئی ہے۔ بین دستِ نازک میں ہے اور اپنے میٹھے بولوں سے ہوا میں ایک خوشگوار تموج پیدا کر رہی ہے۔

"وہ سنسان جنگل وہ نورِ قمر | وہ براق سا ہر طرف دشت و در
وہ اُجلا سا میداں چمکتی سی ریت | اُگا نور سے چاند تاروں کا کھیت

. . . .

درختوں کے سایہ سے مہ کا ظہور | گرے جیسے چھلنی سے چھن چھن کے نور"

ایسی حالت میں فیروز شاہ جنوں کے بادشاہ کا بیٹا وارد ہوتا ہے۔ جوگن کی تیر نظر اس کی مبہوت آنکھوں کے راستے سے اُس کے دل تک جا پہونچتی ہے

"وہ سمجھی کہ دل اُس کا آیا ادھر | کہ دل بھی تو رکھتا ہے دل کی خبر"

کیا اس منظر کی نظر فریبی ایسی نہ تھی کہ فیروز جوگن کی تیروں کا شکار ہو جاتا؟ وہ دریافت کرتا ہے۔ "جوگی جی! آؤ یہیں سے" "بڑا تم نے ایسا لکھو کیا جوگ لیا واسطے کس کے تم نے یہ جوگ" "کدھر سے تم آئے کدھر جاؤ گے؟"

دیا اپنی ہم پر بھی فرماؤ گے"۔

جوگن اس کی حالت سے واقف ہو چکی ہے اسی لئے اس سرد مہری
کے ساتھ جواب دیتی ہے:۔

کہا ہنس کے جوگن نے "ہر بول ہر۔ جہاں سے تو آیا چلا جا اُدھر"
کہا تب پریزاد نے "واہ جی! بہت گرم ہیں آپ اللہ جی!
نہ روکھی ہو اتنی بھلا جاؤں گا ذرا بین سنکر چلا جاؤں گا"
کہا "ہوتے سوتوں سے اپنے کہو فقیروں کو چھیڑو نہ بیٹھے رہو

اِس قیل وقال کے ختم ہوتے ہی فیروز شاہ جوگن کو تخت پر بٹھالیتا ہے اور

زمیں سے اُڑا آسماں کے تئیں وہ کتنا کہا کی "نہیں رے نہیں"

(۷) نجم النسا پرستان میں فیروز شاہ کے باپ جنوں کے بادشاہ کی
مہمان ہے۔ تمام لوگ اس کے کمال موسیقی پر حیران ہیں۔ خود فیروز کا باپ
ہزار منتوں سے اس کی خوشامد کرتا ہے کہ جوگن اپنے کمال سے مسرور کرے
لیکن جوگن کی بے رُخی اب تک جاری ہے۔ جوگن کی بے رخی نہایت پر معنی
ہے۔ وہ اِس حربے سے دو کام لے رہی ہے۔ ایک طرف تو شہزادے
بے نظیر کے معاملے میں فیروز سے کام لینے کا خیال اُس کے دل میں جاگزیں ہے
جس کی وجہ سے فیروز کو باور کرانا چاہتی ہے کہ اس کا قابو میں آنا سہل
نہیں ہے۔ دوسری طرف وہ اپنے آپ میں اگلی فقیروں کی خصوصیت

اور خوبیاں دکھانا چاہتی ہے۔ فیروز کا باپ اُس کی بڑی عزّت کرکے درخواست کرتا ہے :۔

کہا ہم ہیں مشتاق کچھ گائیے۔ سماں بین کا ہم کو دکھلائیے"
کہا" کچھ بجانا نہیں اپنا کام ہر اک طرح لینا ہمیں ہر کا نام"

اوپر کے جواب میں لفظی اور معنوی خوبیاں ملاحظہ کے قابل ہیں۔ اپنے مخاطب کو وہ خبردار کر رہی ہے کہ اس کو پیشہ ور گائن نہ تصور کر لیا جائے بلکہ گانا بھی اس کی ایک عبادت ہے :۔

ہے بیزار فرمائشوں سے فقیر ولے کیا کریں اب ہوئے ہیں اسیر

بادشاہ معذرت کرتا ہے کہ جوگی جی آپ ہمارے اسیر کیوں ہونے لگے؟ اسیر تو ہم ہیں۔ یہ تو آپ کی عنایت ہے کہ آپ چاہیں تو اپنے کمال سے ہم کو خوش کریں ورنہ جس میں راضی ہو سو کریں :۔

کہا اس طرح سے جو فرماؤگے تو ہاں بندگی ہی میں کچھ پاؤگے

جوگن کے کمال پر بادشاہ مفتوں ہو جاتا ہے اور جوگن کی منت کرتا ہے کہ یہ گھر آپ ہی کا ہے اور ہم آپ کے غلام ہیں۔

کہا اُس نے" مطلب نہیں کچھ ہمیں تمھارا مبارک رہے گھر تمھیں۔
کہاں ہم کہاں تم ہوا یہ جو ساتھ یہ تھی بات سب آب و دانہ کے ساتھ"

جب فیروز شاہ کے صبر کا پیمانہ چھلکنے کے قریب ہو گیا تو وہ جوگن کے

قدموں پر گر پڑتا ہے۔ نجم النسا کو بھی منزلِ مقصود سامنے نظر آنے لگی تاہم وہ عجب انداز سے فیروز کا حالِ دل دریافت کرتی ہے۔

گرا اس طرح سے قدم پر جو وہ ۔۔۔ تو کہنے لگی مسکرا اس کو وہ۔
"کہ ہے آج کیا یہ خلافِ قیاس ۔۔۔ گرا اتنا تو ہو کے کیوں بے حواس!
کسی نے ترا دل ستایا کہیں ۔۔۔ دیا جی کو تیرے دکھایا کہیں
مرے بیٹھنے سے اذیت ہوئی ۔۔۔ کہ مہمانیوں کی مصیبت ہوئی
فقیروں سے اتنا نہ ہو تو خفا ۔۔۔ چلے ہم 'بھلا' جا ترا ہو بھلا
اذیت مگر ہم سے پاتا ہے تو ۔۔۔ کہ اب پاؤں پڑ پڑ اٹھاتا ہے تو

اس واقعہ میں اتنی ہی ظرافت موجود ہے جتنی مرزا غالب کے اس "ستم ظریف" معشوق میں ہے جو اپنے عاشق کی اس درخواست پر کہ بزمِ ناز اغیار سے خالی ہونی چاہیئے خود عاشق کو بزم سے اُٹھا دیتا ہے۔ صرف اس تغیر کے ساتھ کہ میر حسن کے پاس یہ واقعہ غالب کے واقعہ کا عکس ہے غالب کا معشوق اپنے عاشق کو بزم سے اُٹھا دیتا ہے اور نجم النسا معشوق ہو کر خود عاشق کی بزمِ ناز سے اُٹھ جاتی ہے۔

نجم النسا کے کردار کی یہ خصوصیت ان خوبیوں میں سے ایک ہے جو اس کے کردار کو ایک نمایاں انفرادی حیثیت عطا کر رہی ہیں میر حسن نے کردار نگاری کے اس راز کو سمجھ لیا تھا کہ اشخاصِ قصہ میں کسی کو ممتاز اور

زندہ کس طرح کرنا چاہیئے[1]۔ فیروز جب حالِ دل کہہ چکتا ہے تو نجم النسا اس کے جواب میں جو کچھ کہتی ہے اس کا انداز اور طرز ادا کی بیساختگی اور آخری حصے میں احتمال کا اشتمال ملاحظہ ہو:۔

لگی ہنس کے کہنے کہ اک طور سے — جو میری کہانی سنے غور سے
مطالب اگر میرے بر لائے تو — تو شاید مراد اپنی بھی پائے تو"

(۹) کسی کامل فن قصہ نگار کے دو چار صفحوں کے پڑھنے سے بخوبی روشن ہو جائے گا کہ اس کی کردار نگاری میں کیا راز پوشیدہ ہے۔ وہ کسی شخص قصہ کا تعارف چند الفاظ میں قاری سے کرا کر خود خاموش بیٹھ جاتا ہے باقی اپنے واقعات بیان کرنے اور قاری کو مانوس بنا لینے کا کام خود شخص قصہ پر چھوڑ دیتا ہے۔۔۔۔۔۔۔ناول نگار کا سب سے بالشان کمال یہ ہے کہ بیان کے بغیر بھی متکلم کے تیور اور حرکات کو قاری پر واضح کر دے[2] فیروز شاہ بے نظیر کو کنوئیں سے نکال کر لاتا ہے اور جوگن کو اس کے پاس پہونچاتا ہے۔ یہاں پر نجم النسا کا طرز عمل اس کے کردار کی خوبی کی وضاحت کرتا ہے جس کی طرف میر حسن نے "ستارہ سی" اور "قیامت شریر" کے الفاظ کے ذریعہ ایک اجمالی اشارہ تعارف کی تقریب میں کر دیا تھا یہ نجم النسا کی ظرافت نہیں بلکہ اس کی "ستم ظریفانہ" سرشت کا ایک مظہر ہے۔ اس خاص موقع پر جو اعلیٰ قسم کی ظرافت کا نمونہ اور اردو زبان

[1] تفصیل ملاحظہ ہو "دنیا کے افسانہ" صہ ۸۵
[2] ملاحظہ ہو "دنیا کے افسانہ" صہ ۸۵-۸۶

کا ایک شہ پارہ ہے میر حسن کا قلم ایک لفظ بھی نجم النسا کے طرز عمل کی توضیح کے متعلق نہیں لکھتا بلکہ خود اس کے قول فعل سے یہ کیفیت پیدا ہو جاتی ہے درحقیقت کردار نگاری کا یہ بڑا کمال ہے۔

.... لے آیا وہ جوگن کو واں ساتھ ساتھ
.... دکھایا اُسے اور کہا کر تو غور

"جسے ڈھونڈتی تھی سو ہے یہ وہی" کہا ہاں رے ہاں یہ وہی ہے وہی"
یہ کہہ اور اس تخت کے پاس آ کہا "اے پریزاد! تو اُٹھ ذرا
کہ اس تخت کے گرد اک دم پھروں بلائیں میں دل کھول کر اس کی لوں"
کہا اس نے ہنس کر "بھلا دیکھ تو تو اس بات پر میرے صدقہ نہ ہو"
کہا اس نے تب اپنی جوتی دکھا "ارے دیو! تو کیوں دیوانہ ہوا"

(۱۰) اپنی مہم سے کامیاب واپس ہونے کے بعد نجم النسا بدر منیر کو شہزادے کے آنے کی خوشخبری سناتی ہے۔ بدر منیر کو بمصداق "عشق است و ہزار بدگمانی" نجم النسا کے کہنے کا یقین نہیں آتا۔ اُس نے ــــــــ

تعجب سے پوچھا کہ سچ مچ ہے یہ؟ دیا چھیڑنے کو مرے کچھ ہے یہ؟

نجم النسا نے جواب میں گفتار کے جو پھول بکھیرے ہیں وہ اُردو روزمرہ اور طرز تکلم کے بہترین نمونے اور ادبیات کا خوشنما زیور ہیں :ــ

کہا مجھ کو سوگند ہے اس جان کی غلط کہنے والی میں قربان کی

پھر فطرت کی ایک حقیقت کا اظہار کرتی ہے کہ:-

"نشاط و خوشی کی خبر یک بیک نہیں منہ پہ کہہ بیٹھتے بے محرک"

مکالمے کی عمدگی کے جانچنے کا پہلا معیار یہ ہے کہ وہ قصے میں اس قدر پیوست ہو جائے کہ اس کا جزو معلوم ہونے لگے اور اس سے درحقیقت پلاٹ کے ارتقا یا اشخاصِ قصہ کے کردار کی توضیح میں مدد ملتی ہو[1]۔ "سحر البیان" کے مکالمے جس خوبی کے ساتھ قصے میں گھل مل گئے ہیں اس کا ایک عمدہ نمونہ خود کردار زیر بحث ہے۔ اس کی گفتگو کہیں بھی بے موقع اور طویل یا خارج بحث نہیں ہوتی۔ اوپر کی مثالوں کے علاوہ بھی کسی اور مقام سے اس کا امتحان کیا جا سکتا ہے۔ نجم النساکی نوک جھوک اور خوبی گفتار کے ضمن میں ایک اور اضافہ اس امر کا کر لیا جائے کہ اس کی تقریر کے دوران بعض ضرب الامثال اور حقائقِ مسلّمہ (UNIVERSAL TRUTHS) بھی مترشح ہوتے رہتے ہیں مثلاً یہ شعر ملاحظہ ہو

سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں۔ گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں۔

دوسرا معیار مکالمے کی جانچ کا یہ ہے کہ وہ کہاں تک زبان کے اصول اور قواعد اور سب سے زیادہ روزمرہ اور محاورے کے مطابق ہے۔ میر حسن (اور ان کے اجداد و اخلاف) کی کہانی

---

[1] ملاحظہ ہو دنیائے افسانہ، صفحہ ۹

زبان اور فصاحت اور بلاغت کے متعلق بہت کچھ کہا گیا ہے اس لئے یہاں اور کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے۔ اردو زبان اس خاندان کی بڑی منت کش ہے۔ وہ حسن اور انیس کے کلام سے اپنی سند لیتی ہے اگر میر حسن کی زبان پر قدرت کا اندازہ کرنا ہو تو اس کے لئے بدر منیر یا نجم النسا کے مکالموں کا مطالعہ نہایت مفید ہوگا۔

۶

نجم النسا کی کرداری خصوصیت کی طرف ایک اجمالی اشارہ میر حسن نے سب سے پہلے موقع پر اس وقت کیا ہے جب کہ وہ قاری سے اس کا تعارف کراتے ہیں۔

تھی ہمراہ ایک اس کے دخت وزیر نہایت حسین و قیامت شریر
زمیں تھی ستارہ سی وہ دلربا اُسے لوگ کہتے تھے نجم النسا

حسن کا ہونا تو ہر ایسے شخص میں بے حد ضروری ہے جس سے ایک قصہ نگار اور خصوصاً مشرقی قصہ نگار اپنی مرضی کے مطابق کام لینا اور جس کو قصے میں نمایاں حیثیت عطا کرنا چاہتا ہے یا قاری کی توجہ اس کی طرف منعطف کرانا چاہتا ہے اِسی لئے "سحر البیان" جیسے معرکۃ الآرا قصے میں ایک اہم شخص قصہ کا نہایت حسین ہونا کوئی تعجب خیز یا قابلِ قدر بات نہیں لیکن اگر نجم النسا کی نوعیت کے

کردار میں "قیامت کی شرارت اور ستارہ پن" نہ ہوتا تو اُس کی کامیابی میں ہم کو شبہ ہو سکتا تھا۔

"ستارہ پن" ہونے سے مراد ہم اُس کی چلبلی طبیعت لے سکتے ہیں جس کے لئے انگریزی میں ایک موزوں لفظ METEOR ہے نجم النسا کی شرارتوں اور شوخیوں نے جسم قصہ میں زندگی کی لہریں پیدا کر دی ہیں اور یہ قصے کے وہی مقامات ہیں جو زیادہ نمایاں اور مہیج ہیں۔ افسانہ گوئی اور افسانہ نگاری کی پیدائش کی تاریخی وجہ انسان کا حیرت انگیز واقعات میں دلچسپی لینا ہے اور فلسفیانہ وجہ مسرت طلبی۔ قصے میں نشاط انگیزی اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتی جب تک اس میں کچھ شوخی اور شرارت موجود نہ ہو۔ اسی لئے "سحر البیان" میں بھی ایک کردار کو شوخی اور شرارت کی کمند قاری کی توجہ کو شکار کرنے کے لئے عطا ہوئی ہے۔ یہی چیز ہے جو نجم النسا کے کردار کو "سحر البیان" کے دوسرے اشخاص قصہ سے زیادہ دلچسپ بنا رہی ہے۔ ذیل کی مثالوں سے نجم النسا کی اس کرداری خوبی کی وضاحت ہو سکے گی

(۱) بدر منیر کے شہزادہ کو مبہوت چھوڑ کر مکان میں چھپ جانے پر نجم النسا کا شرارت آمیز غصہ ملاحظہ فرمائیے۔

مجھے چوچلے تو خوش آتے نہیں ترے ناز بیجا یہ بھاتے نہیں

مری طرف ٹک دیکھ تو ہائے ہائے　　مثل ہے کہ من بھائے منڈیا ہلائے

(۲) نجم النسا شہزادی کو بے نظیر سے ملاقات کرنے پر مجبور کرتی ہے شہزادی، بے نظیر کی چاہ کا الزام اسی کے سر پر دھرنا چاہتی ہے اور کہتی ہے کہ میں سمجھی کہ تیرا دل اُدھر گیا ہے۔ تو مجھ پر دھر کر بہانے کیوں کرتی ہے؟ نجم النسا دنداں شکن جواب دیتی ہے:۔

لگی کہنے ہنس ہنس کے وہ ماہوش　　ہوئی تھی اُسے دیکھ میں یا ہی تو غش
تمھیں نے تو چھڑ کا تھا مجھ پر گلاب　　بھلا میری خاطر بلا لو شتاب

(۳) شرارت اور ظرافت بسا اوقات ایک ہی گہوارے میں پرورش پاتی ہیں۔ اس کا مطالعہ ذیل کی مثال سے کیجیے۔

اُنھوں کے ترکے بیٹھنے سے خفا　　ہوئی اپنے دل میں وہ نجم النسا
گلابی کو لا اُس کے آگے دھرا　　پیالے کو پھر جلد اُس نے بھرا
کہا شاہزادی کو بیٹھی ہے کیا　　یہ پیالہ تو اس بت کے منہ سے لگا
ذرا میری خاطر سے ہنس بول تو　　لبِ انجمنِ شیریں کو ٹک کھول تو

کسی شخص سے یہ کہنا کہ "میری خاطر سے فلاں کام کرلو" ایک عام بات ہے۔ لیکن جس موقع پر نجم النسا نے یہ کہا ہے اس کی حد سے بڑھی ہوئی شوخی کا پتہ چلتا ہے۔ شہزادہ کے پہلو میں بدر منیر بیٹھی ہے لیکن شرم مانع تکلم ہے اور خاموشی دیکھنے والوں پر شاق گزر رہی ہے۔

(۴) نجم النسا کا تعلق فیروز شاہ کے ساتھ شروع سے آخر تک معشوقانہ شوخیوں کا ایک مجموعہ ہے۔ ہم نے اوپر کہیں نجم النسا کی "ستم ظریفی" کی طرف اشارہ کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس کی شوخیاں عموماً ستم ظریفی کے پیرایہ میں ظاہر ہوئی ہیں۔ فیروز شاہ کے شہزادے کو لانے اور نجم النسا کی شرارت کا اوپر ذکر آچکا ہے کہ گم گشتہ کے دوبارہ ملنے پر وہ اس کے صدقے ہونا چاہتی ہے۔ موقع کی اہمیت کا لحاظ کرتے ہوئے یہ کام ایک بے ساختہ انداز میں پورا ہونا چاہئے تھا لیکن نجم النسا کی شوخ طبیعت نے اس کام کو بھی دلچسپی پیدا کئے بغیر ختم ہونے نہ دیا۔ چنانچہ وہ تخت سے فیروز کو اتارنا چاہتی ہے صرف اس لئے کہ کہیں وہ اس غلط فہمی میں نہ پڑ جائے کہ نجم میری خدمات کی وجہ سے میرے صدقے ہو رہی ہے۔ اس موقع سے مکمل ظریفانہ سماں اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتا تھا جب تک کہ فیروز شاہ بھی اس سے فائدہ نہ اٹھاتا۔ چنانچہ یہی ہوا کہ بے زبان فیروز شاہ نے اول اور آخر مرتبہ زبان کھولی اور نجم کی شرارتوں کا انتقام لینا چاہا۔

کہا اس نے ہنس کر بھلا دیکھ تو ۔۔۔ تو اس بات پر میرے صدقے نہ ہو
لیکن نجم نے بھی اچھی طرح خبر لی اور اس کے دانت خوب کھٹے کئے۔
کہا اس نے تب اپنی جوتی دکھا ۔۔۔ ارے دیو تو کیوں دیوانہ ہوا

"سنگ آمد و سخت آمد" غریب فیروز مجبوراً تخت کو اپنے وجود سے خالی کر دیتا ہے
ہے

شوخی اور شرارت کے صفات سے متصف ہونے کے علاوہ نجم النسا ذہانت اور عقل کے زیور سے بھی آراستہ ہے۔ شوخ اور چلبلی طبیعت سے وہی شخص کماحقہ فائدہ اُٹھا سکتا ہے جو ذہین بھی ہو اور جس کی عقل ہر واقعہ سے ایک ظریفانہ حالت پیدا کرنے کے رازوں سے واقف ہو۔ نجم النسا کے متعلق یہ امر نہایت اطمینان کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اس نے ایک سے زیادہ موقعوں پر اپنی غیر معمولی ذہانت، حکمت عملی اور عقلمندی کا کافی ثبوت دیا ہے۔

(۱) سب سے پہلا موقع جہاں ہم کو نجم النسا کی عقلمندی کے امتحان کا اتفاق ہوتا ہے وہ بدرِ منیر اور بے نظیر کی پہلی ملاقات ہے جس میں بدرِ منیر کی شرم کا اضطراری جذبہ اُس کی شہزادے سے ملنے کی تمنا پر غالب آجاتا ہے اور وہ پردے کے اندر چھپ جاتی ہے۔ اِس میں شک نہیں کہ نجم النسا سے کم عقل کا آدمی بھی بدرِ منیر کی حیا کا قیاس کر سکتا ہے لیکن نجم النسا اپنے قیاس پر جس طرح عمل پیرا ہوتی ہے وہ اُسی کے ساتھ مخصوص ہے۔ وہ شہزادی کو نہ صرف صاف کہہ دیتی ہے کہ تجھ کو اپنے عاشق کو نیم بسمل چھوڑ کر اس طرح سے خاموش

نہ بیٹھ جانا چاہیئے بلکہ ایک نہایت طول طویل تقریر سے اس کو منزل عشق کی راہ و رسم بھی سکھاتی ہے۔ نجم النسا کی اس طولانی تقریر کو ہم یہاں نقل کرنا اس لیئے بے ضرورت سمجھتے ہیں کہ پہلے انھیں اشعار کا اس کی قوت تکلم کے ضمن میں اندراج ہو چکا ہے تاہم یہاں اس امر کا اعادہ کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہو گا کہ نجم النسا کی محولہ تقریر ہی میں بعض ایسے خیالات کا بھی اظہار ہو گیا ہے جو مسلّمہ حقائق کا وزن رکھتے ہیں اور ضرب المثل بن گئے ہیں۔ مثلاً:-

سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں۔
سبھی یوں تو دنیا کے ہیں کاروبار ولے حاصل عمر ہے وصل یار
خوشا وہ زمانہ کہ دو اک جگہ کریں یک دگر جلوۂ مہر و مہ۔۔۔ وغیرہ

انھیں میں بعض اشعار ایسے بھی ہیں جو دو سو سال سے زیادہ عرصہ سے اردو دانوں کی تقریروں یا تحریروں میں استعمال ہوتے آرہے ہیں۔

(۲) ایک دوسرے موقع پر بھی جب کہ بدر منیر کی شرم اس کو بناؤ سنگار کرنے سے روک رہی تھی نجم النسا اس کے دلی رجحانات کو تاڑ لیتی ہے اور ایک اجنبیت کے ساتھ اس طرح کہ بدر منیر کے دل میں کسی قسم کا خیال نہ گزرے نہایت سنجیدگی کے ساتھ اس کو باتوں

میں الجھا کر کھتی ہے۔ میری بڑی خواہش ہے کہ آج تجھ کو سنگار کرتے دیکھوں اور تیرے حسن کی بہار کے مزے لوٹوں۔ پہلے تو شہزادی بدر منیر کچھ بگڑ سی گئی لیکن یہ تصنع آخر کار نجم النسا کی اطاعت میں بدل گیا۔

(۳) تیسرا موقع وہ ہے جب کہ شہزادی بے نظیر سے کھلی نہ تھی اور نہ اس کی شرم اس کو کھلنے دیتی اگر نجم النسا کی عقل خداداد اس کو یہ ترکیب نہ سمجھاتی کہ بدر منیر کی شرم کو دور کرنے کا صرف ایک طریقہ ہے اور وہ یہ کہ اس کو شراب پلا کر بدہوش بنا دیا جائے۔ چنانچہ نجم کی یہ ترکیب اپنا کام کر گئی۔

(۴) وہاں بھی نجم النسا نے بڑے نفسیاتی نکتے سے کام لینا چاہا جب بدر منیر نے بے نظیر کے فراق میں اپنا حال تباہ کر رکھا تھا۔ نجم النسا کا خیال تھا کہ اگر شہزادی کے دل پر بے نظیر کی بے وفائی کا نقش بٹھا دیا جائے گا تو اس کی حالت میں اصلاحی تغیر ہو جا سکے گا۔ اس موقع کی تصویر بھی خود میر حسن کے الفاظ میں پیش کر دی گئی ہے وہ بدر منیر کو سمجھاتی ہے کہ بے نظیر کی محبت ایک مسافر کی محبت تھی اس پر اعتماد کرنا غلطی ہے۔ اگر محبت ہوتی ہوتی تو کبھی وہ بے سبب تجھ کو اس طرح مفارقت کے غم میں مبتلا کر کے خود پری کے ساتھ مزے اڑاتا نہ رہتا۔ یہ تیری بدقسمتی تھی کہ تیرا دل آیا بھی تو ایسے بے وفا پر جو ”جہاں بیٹھا وہیں کا ہو رہا“ ایسی حالت ایسے شخص کی جدائی میں تباہ کرنی مناسب نہیں ہے جو اپنی طرف سے بھی کچھ محبت کا

اظہار کرے نہ ایسے شخص کے لئے جس کو تم جتنا اپنی طرف "کھینچو" وہ اور کھنچتا جائے۔

نجم النسا کی یہ چال اس لئے نہ چل سکی کہ شہزادی کی محبت بے نظیر کے ساتھ عشق کے اس درجے تک پہونچ چکی تھی جہاں وہ لاعلاج ہو جاتی ہے اور جہاں تک ترقی کرنے کے بعد محبت فریق ثانی کی طرف کے جواب سے بھی بے نیاز ہو جاتی ہے۔ بدر منیر نجم النسا کی قیاسی دلائل کے مقابلے میں نہایت قوی اور یقینی عذرات پیش کرتی ہے۔ اس دفعہ تو بدر منیر کو بہ حیثیت اس کے کہ وہ اصل شخص قصہ ہے ضرور کامیابی ہونی چاہیے تھی۔ اس کی کامیابی ہی قصے کو آگے لے جانے کا باعث ہوتی ہے۔

(۵) نجم النسا کی غیر معمولی ذہانت اور عقلمندی کا مہتم بالشان ثبوت قصے کے اس حصے میں ملتا ہے جہاں اس نے اپنے دلدادہ فیروز شاہ سے کام لینے کا عجیب ڈھنگ اختیار کیا تھا۔ اس کو معلوم تھا کہ فیروز شاہ سے ایسی خدمت لینی ہے کہ جس کی اہمیت اس وجہ سے زیادہ ہو گئی تھی کہ فیروز کو خود اس کے ایک ہم جنس سے مقابلہ کرنے پر ابھارنا تھا۔ نجم النسا کے تجاہل عارفانہ نے فیروز شاہ کے دل میں جوگن کے متعلق نہایت بلند خیالات پیدا کر دئے۔ وہ اس

کو بے پروا مستغنی اور ایک ایسی چیز تصور کرنے لگا جس کا حاصل ہونا آسان کام نہیں جب اس کے دل میں اس قسم کے نقوش تاثر بیٹھ گئے تو اس کے دو نتائج نجم النسا کے حسب مقصد پیدا ہونے ضروری تھے ایک تو یہ کہ فیروز کی الفت کا جذبہ قوی تر ہوتا گیا اور اس لئے وہ نجم کی تمام پیش کردہ شرائط پر کاربند ہونے کے لئے تیار نظر آنے لگا۔ اس طرح نجم النسا کی ہوشیاری اس کی عظیم الشان مہم کو کامیاب بنانے کی ایک وجہ بن گئی۔

یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ صرف ایک خواب کی کی بنیاد پر نجم النسا کا ایسی عظیم الشان مہم کے سر کرنے پر آمادہ ہو جانا کہاں تک اس کی عقلمندی اور ذہانت کے مطابق تصور کیا جا سکتا ہے؟ اس میں شک نہیں کہ خواب کی بے ثباتی ضرب المثل ہے تاہم خواب کو محض بے بنیاد سمجھنا صحیح نہیں۔ ٹینی سن نے بھی اپنے قصے "اینک آرڈن" میں اس قسم کا عنصر شامل کیا ہے۔ چنانچہ اینی لی صرف خواب ہی کی بنا پر "اینک آرڈن" کو مردہ تصور کرتی اور فلپ کے ساتھ عقد کرنے پر تیار ہو جاتی ہے۔ یہاں اس امر کا لحاظ رہے کہ اینی نے اپنے خواب کے اشاروں کا مفہوم غلط سمجھا تھا۔ وہ اینک آرڈن کو ایک ٹیلے پر تاڑ کے درخت کے نیچے بیٹھا پاتی ہے جس کو وہ جنت

کا درخت اور سورج کی منور شعاعوں کو حضرت عیسٰی کا نور تصور کر کے یہ نتیجہ اخذ کرتی ہے کہ اینک فردوس میں ضرور حضرت عیسٰی کی معیت میں بسر کر رہا ہے لیکن بدر منیر کا خواب واضح ہونے کی وجہ سے اگر نجم النسا نے اس کو صحیح اشارہ سمجھا تو یہ کوئی نامناسب بات نہ تھی۔ ٹینی سن کے شارحین "اینک آرڈن" کے خواب کے عنصر پر بحث کرتے کرتے خود خواب اور اس کے فلسفے کے متعلق کافی ادب پیدا کر چکے ہیں ہم بھی آئندہ میر حسن کے اس خیال پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے۔ یہاں صرف اس قدر کہنا کافی ہے کہ ہپناٹزم کے رو سے کسی شخص کا اپنے خیالات کے مرکز کو اس کی سچی حالت میں مشاہد کرنا ناممکن نہیں ہے۔

۸

نجم النسا کے معرکتہ الآرا کردار کی تمام خوبیاں متذکرہ بالا صفات ہی پر ختم نہیں ہو جاتیں۔ اس فہرست میں ہم ایک اور خصوصیت کا اضافہ کرتے ہیں جو اس میں بدرجہ اتم موجود ہے اور جس سے وہ بڑے نازک موقع پر کام لیتی ہے یہ اس کی موسیقی دانی ہے۔ ایک عمدہ کردار کو پوری کامیابی حاصل ہونے کے لئے یہ ضروری ہے کہ مصنف اس کے تعارف کے وقت ہی اس کا ایک ایسا خاکہ (نہ کہ مکمل تصویر) پیش کر دے کہ بعد میں جس قدر صفات وہ اس کردار سے منسوب کرنا چاہتا ہے

ان سب کے اثرات اسی میں مضمر معلوم ہوں۔ یا کم سے کم ہر نو پیدا صفت ایسی ہو کہ اس کے کردار زیر بحث سے منسوب کیے جانے سے کوئی تکلف یا کردار کی سرشت کے ساتھ منافات نہ ظاہر ہو۔ ہر موقع کی مناسبت سے کردار میں ایک نئی صفت کا اضافہ کر دینا کردار نگاری کا عیب ہے کیونکہ یہ چیز اشخاص قصہ کو قصہ نگار کے ہاتھ کی کٹ پتلی بنا کر ان کو غیر فطری اور غیر اہم بنا دیتی ہے۔ میر حسن نے نجم النسا کے تعارف کے وقت اس کے اس خاص وصف کی طرف اشارہ تو نہیں کیا تاہم اس کی سرشت میں "ستارہ ہی" اور "قیامت شریر" ہونے کی دو ایسی جامع اور لچکدار خوبیاں رکھ دی ہیں کہ نجم النسا کا کردار اس وقت بھی مصنف کے ہاتھ کی کٹ پتلی نہیں معلوم ہوتا جب وہ پرستان میں اس کے کمالات موسیقی کا اظہار کرتے ہیں۔

اس کے علاوہ عموماً مغل شاہزادیاں اور امیر زادیاں (اور اسی لیے وزیر زادیاں) رقص و سرود کی بڑی دلدادہ تھیں ان کی ذاتی گائنوں کے قطع نظر وہ خود بھی بعض وقت نہایت باکمال موسیقی داں ہوتی تھیں۔ اگر وزیر زادی اور وہ بھی نجم النسا کی فطرت والی اس کمال سے متصف ہو تو چنداں تعجب کی بات نہیں لیکن میر حسن کے بیانات سے نجم النسا کے کمال موسیقی دانی میں سوائے ایک تھوڑی

کمال کے کسی ممتاز خصوصیت کا پتہ نہیں چلتا۔ (ملاحظہ ہوں صفحات ۳۹ سے ۴۰ تک) شائد وہ بین پر کدارا خوب بجا سکتی تھی۔ گو ان مقامات میں جہاں میر حسن نے پیشہ ور گائنوں کی تصویریں پیش کی ہیں ایسی وافر معلومات کا ثبوت دیا ہے جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مصنف نے اپنی ساری عمر انھیں کے رازوں کے سیکھنے میں بسر کی ہے۔

یہ امر بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ نجم النسا اپنی موسیقی دانی سے نہایت شائستہ خدمات لیتی ہے۔ مغلوں کی حکومت ہند کے زمانے میں ایک شخص کا محض موسیقی دانی کی بدولت عزت ثروت اور شہرت پالینا کوئی غیر معمولی بات نہیں۔ تان سین اور بجو باورے کے نام آج تک ہمارے پاس محفوظ ہیں۔ ان کے علاوہ بہت سے مطرب شعرا کو دربار داری نصیب ہو چکی ہے۔ نجم النسا کا موسیقی دانی کی بدولت جنوں کے بادشاہ اور فیروز شاہ کے باپ کے دربار تک پہونچنا اور ان کے دلوں کو مسخر کر لینا میر حسن کے اپنے ماحول کی ترجمانی ہے۔

۹

ایثار ہمدردی اور خود فروشانہ دوستی نجم النسا کے کردار کے اعلیٰ صفات ہیں۔ یہ چیزیں اس کے کردار میں جتنی زیادہ مضمر ہیں اسی قدر اس کو انسانیت کا ایک بہترین اور زیادہ مکمل نمونہ بنا رہی ہیں۔ بدر منیر

کے ساتھ نجم النسا کی رفاقت ہمدردی اور ایثار دوستانہ خود فراموشی کا ایک قابلِ تقلید نمونہ ہے۔ اگر اس کا قدم درمیان نہ ہوتا تو ہم کو یقین ہے کہ بحالاتِ موجودہ قصے کا خاتمہ بجائے طربیہ کے کچھ اور ہوتا۔

اگر ہم الفاظ قانونی کے غلط استعمال کے مرتکب نہ سمجھے جائیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ نجم النسا ہر امر میں بدرِ منیر کی نہ صرف مشیر کار رہی ہے بلکہ کارندہ بھی۔ اور یہ کارندگی نفسِ قصہ سے جہاں تک متعلق ہے معمولی معاملات کی نسبت نہیں بلکہ خود معاملاتِ عشق کی نسبت ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ وہ اپنے آپ کو بدرِ منیر کا قائم مقام بنا کر معاہداتِ عشق کی تکمیل کرتی ہے بلکہ اس سے ہماری مراد صرف اس قدر ہے کہ اس کی ہمدردی ایسے کاموں میں بھی اس کو بدرِ منیر کی نیابت پر مجبور کرتی ہے جو عام طور سے فریقینِ عشق انجام دیتے ہیں۔ چنانچہ بدرِ منیر کے لئے بجائے بدرِ منیر کے وہ خود بے نظیر کو ڈھونڈنے نکلتی ہے اور یہی اس دشوار کام کے لئے بدرِ منیر سے زیادہ موزوں بھی تھی۔ جیسا کہ ہم نے ابھی اوپر کہا ہے قصے میں نجم النسا کی زندگی ایک قطعی خود فراموشانہ دوستی کا نمونہ ہے۔ بدرِ منیر کے ایک خواب پری کے ساتھ بے نظیر کے تعلقات کی بنا پر ہی کا ذہنِ رسا اس کو اس خیال تک صحیح طور سے پہونچا دیتا ہے کہ وہ نہ کسی طرح پری کو بے نظیر اور بدرِ منیر

کی ملاقات کا حال معلوم ہوگیا ہے اور کیا تعجب ہے کہ پری کا جذبہ انتقام بے نظیر کے حق میں زندان مصیبت ثابت ہوا ہو۔ بس اسی قیاس پر وہ ایک مہتم بالشان مہم کے لئے تیار ہو جاتی ہے۔

یہ بہت ممکن ہے کہ ایک شخص کسی رفیق کی ہمدردی اور مدد کے لئے وہاں تک تیار ہو جائے جہاں تک کہ ایسی مدد خود اس کے مفاد سے نہ ٹکراتی ہو۔ لیکن اپنے مفاد کو پس پشت ڈالکر بھی دوسرے کی مدد کرنے پر قائم رہنا درحقیقت ایک عظیم الشان ایثار ہے۔ اس ایثار کی حقیقی عظمت اس وقت تک کماحقہ ظاہر نہیں ہو سکتی جب تک اس امر کا تصفیہ نہ ہو جائے کہ آیا نجم النسا کو اس کے عاشق فیروز شاہ کے ساتھ الفت بھی تھی یا نہیں؟ اگر اس کو الفت تھی اور اس کے بعد اس نے فیروز سے شادی کرنے کا وعدہ کیا تھا تو اس کے ایثار کی اہمیت صرف اس قدر ہو گی کہ اس نے بجائے فیروز شاہ کی محبت میں محو ہو کر ایک مسرت بخش پرلطف زندگی بسر کرنے کے اپنے خود اختیار کردہ فریضہ کی تکمیل کرنی ضروری سمجھی اور اس وقت تک اپنے آپ کو ہر قسم کی نعمتوں سے محروم رکھا جب تک بسیر و اور بے نظیر میں مواصلت نہ ہو چکی۔ لیکن اگر متذکرہ بالا سوال کا جواب نفی میں دیا جائے تو نجم النسا کے ایثار کی عظمت میں چار چاند لگ جائیں گے۔ کیونکہ اس صورت میں

وہ اپنے آپ کو بدر منیر کی دوستی کے ہاتھ بیچ دیتی ہے اور اپنی ذات کے متعلق ہر قسم کے مفاد کو بدر منیر کے آرام پر قربان کر کے فیروز شاہ سے اس امر کا عہد کر لیتی ہے کہ اگر وہ بے نظیر کو تندرست واپس لائیگا تو وہ اس کی ہو جائے گی۔ ایسا عہد درحقیقت اس کے لئے زندگی میں موت ہے لیکن اس سے پہلے کہ ہم اس امر میں قطعی فیصلہ صادر کریں بہتر ہوگا کہ نجم النسا اور فیروز شاہ کے تعلقات پر غور کر لیں کہ آیا نجم النسا کو بھی فیروز شاہ سے الفت تھی یا نہیں؟

میر حسن کے جملہ بیانات میں صرف ایک مصرعہ اور وہ بھی علم نوعیت کا ایسا ملتا ہے جس سے نجم النسا کی الفت کا پتہ چل سکتا ہے ؎

"وہ سمجھی کہ دل اس کا آیا ادھر — کہ دل بھی تو رکھتا ہے دل کی خبر"

لیکن اس مصرعہ سے بجائے اس کے کہ نجم النسا کی الفت ظاہر ہو صرف اس قدر معلوم ہوتا ہے کہ وہ فیروز شاہ کی للچائی ہوئی نظروں سے غافل نہ تھی۔ اس مصرعہ کے سوا خود میر حسن نے اس امر کے متعلق ایک لفظ بھی نہیں لکھا کہ نجم النسا کو بھی فیروز شاہ سے محبت تھی۔ خود نجم النسا کے افعال یا کلمات سے اس کی محبت کا بالکل پتہ نہیں چلتا۔ کیونکہ کہیں بھی اس نے محبت کا اظہار نہیں کیا بلکہ وہ ہر جگہہ فیروز شاہ کے معاملے میں ستم ظریفانہ طرز روش اختیار کرتی رہی ہے۔ ہم اس کے

دل کی صرف ایک منفی کیفیت کے متعلق یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کو فیروزشاہ سے نفرت نہیں تھی۔ اس لیے اس کی بساط ماحول پر نظر کرتے ہوئے ہم یہ یقین دلا سکتے ہیں کہ نجم النسا کا ایثار، حاتم طائی کے افسانوی ایثار یا ڈکنز کی ذہنی مخلوق سڈنی کارٹن کے عظیم الشان ایثار سے کم نہیں کہلایا جا سکتا۔

۱۰

آخر میں ہم نجم النسا کے بعض خیالات پر بھی کچھ روشنی ڈالنی ضروری سمجھتے ہیں۔ اس لیے یہ خیالات اس کا ثبوت ہیں کہ وہ دنیا کے واقعات پر غور و فکر بھی کرتی تھی اور ان پر اس کی نظر تنقیدی پڑتی تھی۔ چنانچہ ہم کسی فصل میں نجم النسا کے ان خیالات کا اعادہ کر چکے ہیں جو اس نے بے نظر کی بے وفائی کے تذکرے میں عام جنس مخالف کے متعلق ظاہر کیے تھے۔ نجم النسا کا خیال تھا کہ مرد کی ذات بے وفا متلون مزاج اور سخت دل ہوتی ہے۔

اری چار دن کے ہیں یہ آشنا ملا دل کو آخر کرے ہیں جدا
گہے آسماں گہہ زمیں کے ہیں یہ جہاں بیٹھے جا بس وہیں کے ہیں یہ
وہ خوش ہو گا اپنی پری کو لئے عبث اس پہ بیٹھی ہو تم جی دئیے
تمھاری اُسے چاہ ہوتی اگر تو اب تک وہ تم کو نہ آتا نظر؟

اس کا خیال تھا کہ محبت میں بھی خودداری کو ہاتھ سے نہ دینا چاہیے۔

سنو جانی اپنے پہ جو کوئی مرے	تو دل پہلے اپنا بھی صدقے کرے
اگر آپ پر کوئی شیدا نہ ہو	تو پھر چاہیے اس کی پروا نہ ہو

اگر متذکرہ بالا بیانات نجم النسا کے خیالات کی واقعی ترجمانی سمجھے جائیں تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ نجم النسا عملاً بھی ان خیالات کو اہم سمجھتی تھی کیونکہ اس کے خیالات کا آئینہ خود اس کا طرز عمل ہے جو اس نے فیروز شاہ کے ساتھ اختیار کیا تھا۔ کیا یہ ممکن نہیں ہے کہ مرد ذات کے متعلق اس کی بدگمانی ہی نے اس کو فیروز شاہ کا کڑا امتحان لینے پر ابھارا ہو؟ اور کیا ہم اس خودداری کو جو اس نے فیروز شاہ کی ملاقاتوں کے دوران میں قائم رکھی اس کے دلی خیالات اور نظریات کا عملی مظہر نہیں کہہ سکتے؟ حقیقت میں نجم النسا کی حیات کا وہ حصہ جو فیروز شاہ کی ملاقات کے بعد سے شروع ہوتا ہے ایک عجب انفرادیت رکھتا ہے جس کی وجہ سے نجم النسا کا کردار "سحر البیان" کے دوسرے اشخاص قصہ کے مقابلے میں زیادہ نمایاں، واقعی اور زندہ نظر آنے لگتا ہے نجم النسا کی بساط تفکر میں حیات کے متعلق بھی چند خیالات موجود ہیں۔ وہ سمجھتی ہے کہ زندگی حظ اٹھانے اور عیش و عشرت میں گزارنے کے لئے ہے ذیل کے اشعار اس کے اس خیال کی توضیح میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔

ٹک اک حظ اٹھا زندگانی کا تو
مزہ دیکھ اپنی جوانی کا تو

مئے عیش کا جام اب نوش کر
غم دین و دنیا فراموش کر

کہاں یہ جوانی کہاں یہ بہار
یہ جوبن کا عالم رہے یادگار

سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں
گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں

سبھی یوں تو دنیا کے ہیں کاروبار
ولے حاصل عمر ہے وصل یار

....

شب و روز پی مل کے جام شراب
مہ و مہر کو رشک سے کر کباب

ان اشعار کا اگر ان خیالات سے مقابلہ کیا جائے جو اے پی کیورس کی جانب منسوب کیے جاتے ہیں اور اس کے فلسفے کا ماحصل تصور کیے جاتے ہیں تو معلوم ہو گا کہ نجم النسا کے خیالات درحقیقت اے پی کیورس کے ان خیالات کی ترجمانی اور تشریح ہے:۔

EAT DRINK AND BE MERRY, FOR TOMARROW WE MAY DIE

یعنی "کھاؤ پیو اور خوش رہو کیونکہ ہم کل مرنے والے ہیں"۔

میر انیسؔ

اور

عون و محمد کا کردار

۱۳۴

۲

میر انیس

اور

عون و محمد کا کردار

عون اور محمد حضرت زینبؓ بنت علیؓ کے بیٹے اور امام حسین علیہ السلام کے بھانجے ہیں۔ جس وقت امام گھر سے کوفے کو چلے ہیں یہ دونوں کم سن تھے۔ میدان کربلا میں انھوں نے اپنی شجاعت کے خوب ہی جوہر دکھائے اور شمر کی فوج کے ہاتھ جام شہادت نوش کیا

حضرت زینب کے یہ دونوں لڑکے درحقیقت افسانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے متعلق تواریخ میں کچھ پتہ نہیں چلتا اور ان کی پیدائش مرثیہ میں میر انیس کی قوت تخلیق کی ممنون منت ہے۔ انیس نے جہاں کربلا کے ایک واقعہ کو پھیلا کر ایک پورا قصہ بنانے کی کوشش کی ہے وہیں بہت سے موقعوں کو کامیاب بنانے کے لئے انھوں نے

تاریخی کردار نگاری کے اصول کو مدنظر رکھکر نئے اشخاص قصہ بھی پیدا کیے ہیں جن میں سب سے زیادہ نمایاں اور مہتم بالشان عون اور محمد ہیں جن کے حالات مختلف مقامات میں مختلف مرثیوں میں ملتے ہیں۔ اکثر ان کا ذکر ضمنی آیا ہے لیکن میر انیس نے ان کے مستقل مرثیے بھی تحریر کیے ہیں جن میں ان کے اپنی مادر مہربان سے رخصت ہونے' امام سے اجازت لے کر جنگ میں جانے اور دشمنوں کی فوج سے لڑکر جوہر شجاعت دکھاتے ہوئے یزیدیوں کے ہاتھوں سے شہید ہونے کا ذکر کیا ہے۔

یہاں یہ امر قابلِ یادداشت ہے کہ انیس کے مرثیوں کی تکمیل ایک قصے کی شکل میں کبھی نہیں ہوئی ہے بلکہ وہ اپنے مطمح نظر یعنے امام کے یزید کی فوج سے دشتِ کربلا میں جنگ کرنے اور جامِ شہادت نوش فرمانے کے واقعہ کو دلچسپ اور ڈرامائی بنانے کی غرض سے اس واقعہ سے پہلے اور بعد کے بہت سے حالات بیان کیے ہیں تاکہ سامعین پر اثر کا تسلسل ہو اور یہ اُن کی اس منتہا تک رہبری کرے جہاں پہونچکر اُن کے قصے کا خاتمہ ہوجاتا ہے لیکن قصہ نگار کا یہ فرض بھی ہے کہ وہ منتہا تک پہونچا کر قصے کو ختم نہ کردے بلکہ اس کو آخر تک لے جاکر اس کے نتایج بھی نمایاں کرے تاکہ سامعین مجلس سے ایک اختتامی احساس کے ساتھ اُٹھیں۔

مندرجہ بالا اسباب ایسے تھے کہ شاعر کو انفرادی حیثیت سے اشخاص قصہ کی طرف توجہ کرنے کا بہت کم موقع مل سکتا تھا بجز اس کے کہ وہ کسی خاص شخص قصہ کی تصویر مرکزی واقعات سے متعلق پیش کر رہا ہو جب شاعر کو انفرادی اشخاصِ قصہ پر توجہ کرنے کا موقعہ بھی نہ مل سکا تو اس کو اس امر کی بھی ضرورت نہیں تھی کہ وہ کردار نگاری کے ان تمام اصولوں کی پابندی کرتا جو ایک شخص قصہ کے کردار کو کامیاب بنانے کے لئے ضروری ہیں۔ مرثیہ میں انیس کو مرکزی اشخاصِ قصہ کی طرف سے توجہ اُٹھانے کی مہلت ہی نہیں تھی تاہم ضمنی طور پر انھوں نے مخصوص اشخاصِ قصہ کی سیرت کے متعلق جو نقوش کہیں کہیں چھوڑے ہیں وہ بے حد قابل قدر ہیں اور ان سے اشخاص قصہ کی سیرت پر ایک بڑی حد تک روشنی پڑتی ہے لیکن ان کے کردار میں تاریخی ارتقا کی توقع رکھنا محض فضول ہے کیونکہ تدریجی ارتقا کا دکھانا موضوع کی نوعیت کے لحاظ سے شاعر کے لئے ناممکن تھا۔ یہاں اس بات کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ میر انیس مرثیہ لکھ رہے تھے نہ کہ قصہ اور جو ضروری وقت ان کے قابو میں تھا وہ امام کے گھر سے نکلنے سے لے کر دشت کربلا میں کوفیوں کے خنجر بیداد سے شہادت کبریٰ حاصل کرنے تک تھا جو زیادہ سے زیادہ چند ماہ ہو سکتا ہے اس عرصے میں کوئی کیونکر کسی کردار کو مکمل پیش کر سکتا ہے۔ اگر میر انیس ایسا کرتے بھی تو ایک غلطی

ملاحظہ ہو حصہ اول "اشخاص قصہ" جس میں رزمیہ قصے کے کردار سے بحث کی گئی ہے۔

ہوتی۔ اِس میں شک نہیں کہ میر انیس نے آنحضرت اور حضرت فاطمہ زہرا کے وقت سے لے کر اہل بیت نبی کے یزید کے دربار بلکہ مدینہ واپس ہونے تک کے بھی واقعات بیان کیے ہیں لیکن جیسا کہ اوپر بیان ہوا ہے یہ محض تمہید EXPOSETION اور خاتمہ DOWNFALL ہے جس کی بدلت خود کوئی اہمیت نہیں۔

(۲)

مذکورۂ بالا طویل بحث کا مقصد صرف اس قدر تھا کہ یہ بتلایا جائے کہ عون اور محمد دونوں کے کردار میں تدریجی ارتقا کا ڈھونڈھنا فضول ہے۔ ان کے متعلق صرف اتنا کہا گیا ہے کہ اس سے ان کی کرداری خصوصیات، طرز رفتار اور رجحانات کا بخوبی پتہ چل سکتا ہے۔

عون اور محمد کا تعلق ایک ایسے برگزیدہ خاندان سے تھا جن میں ایک طرف مذہبی تقدس کے سرچشمے اور دوسری طرف شجاعت اور بہادری کی سوتیں بہ رہی تھیں حضرت جعفر اُن کے والد علی حیدر کرار خیبر شکن ان کے دادا اور آنحضرت صلے اللہ علیہ وسلم ان کے ...... جد اعلیٰ تھے۔ لہٰذا ان میں بھی ایک طرف تو تقدس کی وجہ سے ایک شانِ انقیاد اور رضا و تسلیم پیدا ہو گئی تھی۔ دوسری طرف شجاعت اور دلیری ان کی رگوں اور پٹھوں میں کوٹ کوٹ کر بھری تھی

پھر اُن کے عادات واطوار کے متعلق صرف اس قدر کہنا کافی ہے کہ انھوں نے حضرت زینب سی دلیر اور ضابطا ور خود دار والدہ محترمہ کی آغوش شفقت میں تربیت پائی تھی۔

عون اور محمدؐ اپنے بیمار باپ کو چھوڑ کر امام کے ساتھ کوفہ چلنے کو تیار ہو گئے۔ حضرت عباس، قاسم وغیرہ اپنے اپنے رفیقوں سے جدا ہوتے ہیں تو عون اور محمد بھی اپنے ہم سنوں کو وداع کر رہے ہیں اور:۔

روتے ہیں وہ جو عون و محمد کے ہیں ہم سن
کہتے ہیں کہ مکتب میں نہ جی بہلے گا تم بن
اس داغ سے چین آئے ہمیں یہ نہیں ممکن
گرمی کا مہینہ ہے سفر کے یہ نہیں دن
تم حضرت شبیر کے سایہ میں پلے ہو
کیوں دھوپ کی تکلیف اٹھانے کو چلے ہو

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں اپنے ساتھیوں میں بڑے ہر دلعزیز اور محبوب تھے جن کے چھوڑنے پر وہ اظہار تاسف کرتے ہیں۔

عون و محمد کی وفاداری ملاحظہ ہو:۔

ہم جولیوں سے کہتے ہیں وہ دونوں برادرؑ
ہاں بھائیو تم بھی ہمیں یاد آؤ گے اکثر
پالا ہے ہمیں شاہ نے ہم جائیں نہ کیونکر
ماموں رہیں جنگل میں تو اپنا ہے وہی گھر
وہ دن ہو کہ ہم حق غلامی سے ادا ہوں
تم بھی یہ دعا مانگو کہ ہم شہ پہ فدا ہوں

ئشہ کی مشہور شیدا“ (زینب) کے بیٹوں سے اسی قسم کی توقع تھی۔ کمسنوں میں اس قسم کا پاسِ نمک کم ہی دیکھا جاتا ہے مگر کیوں نہ ہو مادرِ مشفق کی تعلیم تھی۔

غرض عون اور محمدؐ کوفے پہونچتے ہیں اور یہی مقام ہے جہاں ان کی تخلیق کا مقصد پورا ہوتا ہے۔

جب حضرت اہل بیت اطہار کے لئے خیمے نصب کر رہے تھے اُدھر سے یزید کی فوج اُمنڈنی شروع ہوتی ہے۔ امام کے ساتھی تیار ہو جاتے ہیں۔ حضرت عباس کو علم دئے جانے کی گن سن پا کر عون و محمدؑ آپس میں مشورہ کرنے لگتے ہیں کہ فوج کی علمبرداری ہمارا موروثی حق ہے۔ اس لئے علم دینے کے لئے ہم ماموں سے کہیں۔ بڑے بھائی جو زیادہ ہوشیار ہیں رد کرتے ہیں کہ یہ موقع نہیں خاموش رہو۔ ہمارا کام تو محض ماموں پر فدا ہوتا ہے۔ علاوہ اس کے اماں جان بھی سنینگی تو خفا ہوں گی۔ حالانکہ ماں اس تمام گفتگو کو پس پردہ کھڑی سن رہی تھیں۔ دونوں کو ڈانٹا اور حکم دیا کہ اگر عباس علم حاصل کریں تو ذرا انھیں تم تہنیت دو ورنہ۔

کنبے میں ایک نے بھی اگر سن لیا یہ حال   کہتی ہوں صاف میں مجھے ہوگا بہت ملال

سمجھاتی ہیں کہ۔

صدقے گئی خلاف ادب کچھ سخن نہ ہو   میری خوشی یہ ہے کہ جبیں پر شکن نہ ہو

پھر یہ بھی کہا جاتا ہے کہ قاسم واکبر سے پہلے اگر رن میں جاؤ تو میں ماں اور تم بیٹے۔ ورنہ دودھ نہ بخشوں گی۔ یہ سنکر دونوں سعادتمند خاموش ہو جاتے ہیں۔

سوئے اتفاق سے جب جنگ شروع ہو جاتی ہے تو باوجود عون اور محمد کے بار بار اجازت طلب کرنے کے امام ان کو رن میں جانے نہیں دیتے۔ یہاں تک کہ تمام رفقائے امام شہید ہو جاتے ہیں۔ حضرت زینب نہایت بے چینی سے اصرار کر رہی ہیں کہ آخر یہ کب لڑنے کے لئے نکلیں گے اور اپنا حق نمک اور حق غلامی ادا کریں گے؟ انجام کار جب اجازت لیکر ماں سے رخصت ہونے آتے ہیں تو ماں ان سے منہ پھیر لیتی ہیں اور شکایت کرتی ہیں کہ میرے حکم کی متابعت کیوں نہیں ہوئی؟ سعادتمند لڑکے یقین دلانا چاہتے ہیں کہ ان کو اجازت نہیں ملی تھی۔ اس پر حضرت زینب نے وہ بہترین طعن آمیز شکایت کی جو اردو ادب میں عدیم المثال ہے:-

انصاف تو یہ ہے مجھے کیونکر نہ گلہ ہو۔   وہ پہلے نہ بیدم ہوں لہو جن میں مرا ہو

کھلتا نہیں کچھ زور شجاعت انھیں کیا ہے   حضرت تو سلامت ہیں یہ عجلت انھیں کیا ہے

جب کوئی نہ ہووے گا تو یہ خنک گریں گے   کیا عیب ہے پہلے نہ مرے بعد مریں گے

ماں کا غصہ دیکھ کر لڑکے کانپ جاتے ہیں اور عذر کرتے ہیں کہ حضرت عباس مزاحم ہوئے۔ تب اس زبردست سیرت کی مالک خاتون نے ایک جہاندیدہ سپہ سالار کی طرح جو اپنے سپاہیوں کو نصیحت کرتا ہے وہ تقریر کی جو اپنی آپ مثال ہے۔

ہاں چاہیئے منہ نیزہ و خنجر سے نہ پھیرو   دو شیر ہو مل کر عمر و شمر کو گھیرو

بھائی کسی ہنگام میں بھائی کو نہ چھوڑے   دونوں میں کوئی عقدہ کشائی کو نہ چھوڑے

توقیر تمہاری ہو مری نامؤری ہو   سر دونوں کا لاؤ تو میں جانوں کہ جری ہو

ایسے تو نہیں جو مجھے محجوب کرو گے   میں دودھ نہ بخشوں گی جو یاں سے نہ مرو گے

دونوں سرفروش بہادروں کے دل پر ماں کی طعن آمیز تقریر سمند شوق پر تازیانے کا کام کرتی ہے۔ ماموں جان پر فدا ہونے کے لئے تیار ہو کر خیمہ گاہ اہل بیت نبوی سے نکلتے ہیں اور

یزید کی فوج کا مقابلہ اس جانبازانہ دلیری کے ساتھ کرتے ہیں کہ مادرِ مشفق کے آخری جملے اُن کے کانوں میں صدا بن کر گونجتے رہتے ہیں۔ اسی حال میں زمین پر گرتے ہیں اور ان کی پاک روحیں جسم سے علٰحدہ ہو کر "نانا جان کے پاس" چلی جاتی ہیں مگر اپنے پیچھے ایک سرمدی نغمہ خود فروشی کا چھوڑ جاتی ہیں۔

یہاں وہ مقصد پورا ہو جاتا ہے جس کے لئے انیس نے ان کی تخلیق کی تھی۔

۳

حافظ نذیر احمدؒ

اور

ان کے قصے کا ایک نسائی کردار

۲

حافظ نذیر احمد

اور

انکے قصے کا ایک نسائی کردار

(۱)

حافظ نذیر احمد کی قابلیت ہر چیز سے زیادہ فسانہ نگاری کے لئے موزوں تھی۔ انھوں نے ادب کے دیگر شعبوں پر بھی قلم اٹھایا اور اپنی حد تک ناکام بھی نہیں رہے لیکن اردو ادبیات میں افسانہ نگاری کی وجہ ہی سے وہ زندہ جاوید بن گئے ہیں اور ان کی دیگر تصنیفات ان ہی کی وجہ سے زندہ ہیں۔ حافظ صاحب نے انگریزی تنظیم بل کے ترجمے کئے لیکن اُن کی کوششیں افسانہ نگاری میں شاندار اضافہ ہیں۔ اردو افسانہ نگاروں کے وہ پیش رو اور رہنما ہیں۔ اس میدان کے وہ شہسوار ہیں اور خود اپنی تہذیب اردو معاشرتی

افسانوں کے دو ہو جاتے ہیں۔

یہاں ہم حافظ نذیر احمد کو دوسری زبانوں کے باکمال قصہ نگاروں کے پہلو بہ پہلو رکھ کر نہیں جانچ رہے ہیں بلکہ اس وقت ہماری نظر صرف اردو افسانوی ادب پر ہے۔

سرسید کی زبردست شخصیت نے جو اصلاحی کاموں کا بیڑا اٹھایا تھا اُس کے مظاہر ادب کے مختلف شعبوں میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ نظم اور سوانح نگاری میں حالی۔ تاریخ اور ادب میں شبلی۔ مذہبی اور معاشرتی مقالہ نگاری میں مہدی علی خاں۔ لسانیات میں آزاد اسی مختلف النوع طبیعت رکھنے والی ہستی کے اثر کی یادگاریں ہیں۔ جب کبھی اردو زبان اور ادب میں دور ترقی کے آغاز کا پتہ لگانا ہو تو ہماری نظریں سرسید کی مختلف النوع کوششوں سے آگے نہیں جا سکتیں۔ لیکن سرسید کی تمام کوششوں کی محرک کیا شے تھی؟ اس کے کئی جواب ہو سکتے ہیں۔ مگر ہماری نظر میں صحیح جواب یہ ہے کہ یہ قوت محرکہ قوم کے معاشرتی کردار کی اصلاح کا خیال تھا اور اسی قوت محرکہ کا سب سے زیادہ وسیع موثر اور ہر دلعزیز مظہر حافظ نذیر احمد کی افسانہ نگاری ہے۔

حافظ نذیر احمد کے افسانوں کی اسپرٹ سے کماحقہ واقف ہونے

کے لئے اس امر کا جاننا بے حد ضروری ہے کہ وہ مردوں سے زیادہ عورتوں بلکہ لڑکیوں کی اصلاح کو مفید تصور کرتے تھے۔ اس کی کئی فلسفیانہ وجوہ ہیں۔ سب سے اہم وجہ تو یہ ہے کہ "ماں کی گود بچے کا سب سے پہلا مکتب ہوتا ہے"[1] اور بلا خوفِ تردید ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس مکتب کے نقوش تاثرِ حیاتِ انسانی کے ہمدم بن جاتے ہیں۔ دوسرے ان کا یہ عقیدہ تھا کہ قوم کا معاشرتی کردار عورتوں ہی کی اصلاح سے درست ہو سکتا ہے اور عورتیں بہ نسبت مردوں کے جلد راہِ راست پر آجاتی ہیں۔ نعیمہ اور کلیم (توبۃ النصوح) کی زندگیاں اس امر کا عملی ثبوت ہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ حافظ صاحب کے معاصرین کی ہمتیں زیادہ تر بلکہ تمام تر مردوں کی حالت کی درستی میں صرف ہو رہی تھیں۔ خود سر سید کے اصلاحی نظام میں یہ چیز قبل از وقت سمجھ کر داخل نہیں کی گئی تھی۔ اسی لئے اس کی سخت ضرورت تھی کہ کوئی موزوں قدم عورتوں کی اصلاح کے لئے بھی بڑھتا۔ سرسید اور ان کے معاونین کے اس چھوٹے ہوئے پیغام کو صنفِ لطیف تک پہونچانے کی ذمہ داری حافظ نذیر احمد نے قبول کی اور اس کی اشاعت کا جو ذریعہ انھوں نے اختیار کیا اس سے بہتر بھی کوئی اور ذریعہ ممکن بھی نہیں تھا۔

---

[1] یہ نذیر احمد ہی کا خیال ہے ۱۲

(۳)

غرض یہ یاد رکھنا چاہئے کہ حافظ نذیر احمد کے قصوں کی مخاطب صنف لطیف خصوصاً نوعمر لڑکیاں ہیں۔ "مراۃ العروس" "رویائے صادقہ" "ایامیٰ" "توبۃ النصوح" اور محصنات وغیرہ سے اس حقیقت کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ "مراۃ العروس" اور "توبۃ النصوح" میں اس مقصد کو ہم زیادہ واضح دیکھتے ہیں۔ یہاں ہمارا یہ کام نہیں ہے کہ ہم "مراۃ العروس" کو "توبۃ النصوح" پر مرجح یا اس کے برعکس ثابت کریں۔ ہم فن افسانہ نگاری کے اعتبار سے "توبۃ النصوح" کو زیادہ اہم سمجھتے ہیں۔ کیونکہ اس کا پلاٹ مخلوط ہے جو سادہ پلاٹ سے زیادہ فنی تصور ہوتا ہے۔ کرداروں کے اعتبار سے بھی "توبۃ النصوح" زیادہ اہم ہے "توبۃ النصوح" کا پلاٹ مخلوط اور منتظم ہے۔ اس کے اہم کردار ظاہر میں تو نصوح اور فہمیدہ معلوم ہوتے ہیں لیکن اصول کردار نگاری کے رو سے ان کی اہمیت صرف معاون اشخاص قصہ کی ہے اس میں شک نہیں کہ نصوح مرکزی شخص قصہ ہے اور اس کی ہستی قصے کے ہر دور و راز حصوں میں ریشے کی طرح دوڑ کر ان کی شیرازہ بندی کر رہی ہے لیکن اس کا ذاتی کردار کچھ نہیں۔ اور یہی حال فہیدہ کا بھی ہے۔ علیم سلیم اور حمیدہ میں سے پہلے دو تو قطعی ساقط از اعتبار

ہیں۔ حمیدہ کا کردار کمسن لڑکیوں کے کردار کی نمائندگی بوجوہ احسن کرتا ہے لیکن مصنف نے بعض جگہہ اس کی عمر اور اس کے کردار میں کما حقہ مطابقت قائم نہیں رکھی۔ یہ کردار نگاری کا عیب ہے باقی دو اشخاص قصہ یعنی کلیم اور نعیمہ کے کردار اہم ہیں۔ ان کے کردار کی تصویریں پیش کرتے وقت نذیر احمد کا قلم یقیناً وہبی طاقت کے ماتحت کام کر رہا تھا۔

(۳)

کردار نگاری میں حافظ نذیر احمد کو ید طولیٰ حاصل ہے اردو افسانہ نگاروں میں سے کوئی بھی ان کے عمیق مشاہدہ فطرت انسانی کے وسیع مطالعے اور دلچسپ بیانات تک نہیں پہونچ سکا حافظ نذیر احمد کے قصوں کا سب سے زیادہ اہم عنصر ان کی کردار نگاری ہے۔

کردار خواہ کسی نوعیت کا ہو جب تک اس میں "انسانی دلچسپی" موجود نہ ہو وہ ہماری توجہ کو اپنی طرف منعطف نہیں کر سکتا۔ داستان اور حقائق نفس الامری پر مبنی ناولوں میں یہی ایک فارق خصوصیت ہے۔ جو دلچسپی ہم "داستان امیر حمزہ" کے کسی کردار مثلاً خود امیر حمزہ کے مصائب میں مبتلا ہو جانے یا کسی لڑائی سے کامیاب واپس آنے

میں لیتے ہیں وہ اسی نوعیت کی نہیں ہوتی جو کلیم کے مبتلائے آفات ہونے یا نصوح کے اپنے مقاصد میں کامیاب ہونے کے وقت محسوس ہوتی ہے انسانی دلچسپی کے یہ معنے ہیں کہ جب تک ہم اشخاص قصہ کے ساتھ رہیں اُن سے متعلق ہر واقعہ میں اسی طرح دلچسپی لیں جس طرح اپنے ایک ہم جنس زندہ آدمی کے افعال میں لیتے ہیں۔

کردار نگار کا ایک دوسرا اہم بالشان فرض یہ ہے کہ وہ ادبی کرداروں میں اپنی مسیحا نفسی سے ایسی روح پھونک دے کہ اس کی تحریری تصویریں پلاٹ کی سرزمین اور ناول کی فضا میں متحرک نظر آئیں اشخاص قصہ کو زندہ کس طرح بنایا جا سکتا ہے؟ اس کا قطعی جواب نہایت دشوار ہے لیکن ہم کو اس کا علم آسانی کے ساتھ ہو سکتا ہے کہ کونسا شخص قصہ زندہ اور کون مردہ ہے۔ "توبتہ النصوح" کے دو اشخاص قصہ مثلاً فہمیدہ اور نعیمہ کو لے کر دونوں کا مقابلہ کیجئے۔ قصے کے ختم ہوتے ہی فہمیدہ کا کردار نظر اور دل دونوں سے دور ہو جائے گا لیکن نعیمہ کے اثرات دیرپا ہوں گے۔ اس کے واقعات میں ہم اپنے آپ کو ایسا محو پاتے ہیں اک ذرا غور کرنے پر ہنسی آئے گی کہ افسانے کو کیوں حقیقت سمجھا؟ افسانہ گوئی کا فن ہی "البہ فریبی" ہے۔

حافظ نذیر احمد کے بعض اچھے کرداروں کی انفرادی خصوصیات ان کو اردو افسانوں کے دوسرے کرداروں میں نمایاں اور ایک افسانے کے

اشخاصِ قصہ کو دوسرے افسانے کے اشخاصِ قصہ سے ممتاز بنا دیتی ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ افسانوی ادب میں وہی شخص قصہ کچھ اہمیت اور نمایاں حیثیت حاصل کر سکتا ہے جس کو ہم اس کے مماثل ہزاروں کرداروں میں بھی اچھی طرح پہچان لیں حقیقی افسانوں میں ایسا شخصِ قصہ "کردار" ہی نہیں کہلا سکتا جس کے اوصاف میں دنیا سے ممیز کوئی خصوصیت موجود نہ ہو۔ یہ انفرادیت بعض وقت تو شخص قصہ کے کسی خاص وصف سے پیدا ہو جاتی ہے جیسے فطرت یا ظاہر دار بیگ کے کرداروں لیکن عموماً ماحول اور واقعات جو ایک شخص قصہ کو پیدا کرتے ہیں اُن کی اجتماعی ندرت اشخاص قصہ میں انفرادیت پیدا کر دیتی ہے۔ اس کی مثال نعیمہ ہی کا کردار ہے۔ اس میں کوئی غیر معمولی وصف یا خصوصیت موجود نہیں۔ لیکن واقعات جو اس کا ماحول اور خود اس کا کردار بنا رہے ہیں وہ بحیثیت مجموعی اسی سے مخصوص ہیں اور یہی اس میں انفرادیت پیدا کر رہے ہیں۔

(۴)

ہر قصے میں اشخاص قصہ کی ترتیب اس طرح ہوتی ہے کہ ہم ان کو بآسانی گروہ اور جماعتوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ان جماعتوں کو جدا کرنے والی شے ان کے درمیانی اختلافات اور مطمح نظر ہوتے ہیں جن تک پہونچنے

کے لئے ہر ایک جماعت کوشش کرتی رہتی ہے۔ ایک ہی قصے میں کئی مخالف قوتوں کا جمع ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہیں "امراؤ جان ادا" کا پلاٹ مختلف چھوٹی چھوٹی مخالفتوں سے پیدا ہوا ہے لیکن ہر مفرد قصے میں پلاٹ پیدا کرنے کے لئے کم سے کم دو ایک دوسرے کی مخالف جماعتوں کا موجود ہونا ضروری ہے "توبۃ النصوح" کا پلاٹ صرف دو فریق کی آپس کی کشمکش کا پیدا کردہ ہے۔ ایک جماعت نصوح اور اس کے ہم خیالوں کی ہے اور دوسری مخالف قوت کلیم اور نعیمہ پر مشتمل ہے لیکن یہ دونوں بھی اپنا اپنا انفرادی راستہ اختیار کرتے ہیں۔

اس وقت ہم حافظ نذیر احمد کے تخلیقی نسائی کردار نعیمہ کے ماحول کو بخوبی سمجھ چکے ہیں۔ نعیمہ کے کردار میں وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جن کی ایک ادبی کردار سے توقع کی جا سکتی ہے۔ اس کا دکھڑا ہم اسی احساس بھرے دل کے ساتھ سنتے ہیں جیسے کسی واقعی انسان کی زبان سے ہم اس کی بپتا سن رہے ہیں۔ کہیں وہ ہمارے دل کو ٹھیس لگاتی ہے۔ کہیں کسی واقعہ سے ہمارے لبوں پر تبسم کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ کبھی ہم اس کو ملامت کرتے ہیں اور کسی وقت اس سے ہمدردی۔ اس کی شخصیت نہ صرف "توبۃ النصوح" کے تمام اشخاص قصہ بلکہ تمام

اُردو افسانوی کرداروں سے جداگانہ ہے۔ اس کے واقعات ہمارے دلوں پر ایسے اثرات چھوڑ جاتے ہیں جو کسی مماثل حالت کے مشاہدہ پر تازہ نظر آنے لگتے ہیں۔ یہی اس کردار کی زندگی ہے۔

(۵)

"نعیمہ اس وقت دو برس کی بیاہی تھی۔ پانچ مہینے کا پہلونٹی کا لڑکا گود میں تھا۔ ناز و نعمت میں پلی۔ نانی کی چہیتی۔ ماں کی لاڈلی، مزاج کچھ تو قدرتی تیز، ماں کے لاڈ پیار سے وہی کہاوت ہے "کریلا اور نیم چڑھا" اور بھی چڑچڑا ہو گیا تھا۔ ساس نندوں میں بھلا اس مزاج کی عورت کا کیوں گزر ہونے لگا تھا۔ گھونگٹ کے ساتھ منہ کھلا۔ اور منہ کا کھلنا تھا کہ سسرال کا آنا جانا بند ہو گیا۔ اب چھ مہینے سے ماں کے گھر بیٹھی ہوئی تھی مگر رسی جلی پر بل نہ گیا۔ باوجودیکہ اجڑی ہوئی میکے میں پڑی تھی مزاج میں وہی طنطنہ تھا۔ کنوارپنے میں سوگز کی زبان تھی۔ کچھ یوں ہی سا لحاظ بڑی بوڑھیوں کا تھا سو بیاہے سے ان کو بھی دھتکار بتائی۔ بیٹا جنے پیچھے تو اور بھی کُتّل کھیلی۔ بردوں تک کا لحاظ اٹھا دیا ...." (توبۃ النصوح صلہ نولکشور ایڈیشن)

یہ طویل تعارف خود مصنف کے رشحات قلم سے ہے اس میں شک نہیں کہ فنی ناولوں میں اشخاص قصہ کے متعلق اس قسم کی تشریحات

عموماً بے ضرورت سمجھی جاتی ہیں لیکن یہاں مصنف کا منشا شاید نعیمہ کی کرداری خصوصیات پر زور دینا تھا جس کردار کا تعارف مصنف ان پر زور الفاظ کے ساتھ کرائے یقیناً وہ واقعات بیان ہونے سے پہلے ہی قاری کے دماغ پر مسلط ہو جاتا ہے۔ اس بیان سے ہم کو نعیمہ کے کردار کی ایک مرکزی خصوصیت یہ دستیاب ہو جاتی ہے کہ "وہ ایک مرفع الحال گھرانے کی لڑکی فطرتاً تیز مزاج اور ماں باپ کی لاڈلی تھی"۔ یہی نعیمہ کے کردار کا اصل راز ہے جو اس کو ہر حالت کے اندر ایک نئے رنگ میں جلوہ گر کرتا ہے۔ کہیں وہ بدزبان ہے۔ کہیں بے ادب۔ کہیں بے دین۔ ضدی اور پرخاش جو ہونے کے ساتھ ساتھ وہ عقلمند بھی ہے۔

نعیمہ کے کردار کے ذریعہ حافظ نذیر احمد نے اس فطرت اور اسی ماحول میں پلی ہوئی لڑکیوں کے عادات وخصائل کا ایک عمدہ نمونہ پیش کیا ہے۔ کردار میں کسی ممتاز وصف کا پیدا کر دینا تو آسان کام ہے لیکن حافظ نذیر احمد کا کمال اس میں ہے کہ انھوں نے اول سے آخر تک اسی وصف کو قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس کمال کو کردار کا تسلسل یا استقلال بھی کہتے ہیں۔ اس کا فقدان کردار کو ایک کٹ پتلی بنا کر پایۂ اہمیت سے گرا دیتا ہے۔ حافظ صاحب نے نعیمہ کے کردار میں

حیرت انگیز استقلال کا ثبوت دیا ہے۔ ہر ایسے موقع پر جہاں قاری یہ سمجھنے لگتا ہے کہ اس کے کردار میں تذبذب پیدا ہوا چاہتا ہے مصنف ایسی عمدگی کے ساتھ اس کو آگے بڑھاتا ہے کہ پڑھنے والا تعجب میں رہ جاتا ہے چنانچہ جس وقت نعیمہ کے دو ہتڑ سے حمیدہ اوندھے منہ گر کر ناک پھوڑ لیتی ہے فہمیدہ نہایت ناخوشی کا اظہار کرتی ہے کہ "کیسے دنیا میں لہو سفید ہو گئے ہیں" نعیمہ اس کو یوں پلٹاتی ہے کہ "اگر سفید نہ ہو گئے ہوتے تو کیا بھانجے کو یوں روتا چھوڑ دیتی"۔ ایک دوسری مثال بھی ملاحظہ کے قابل ہے۔ ماں نعیمہ کو ناز اور خدا کے ادب کی تلقین کرتی ہے۔ بیٹی جواب دیتی ہے "ہم بھی تمہاری عمر کو پہونچیں گے تو بہتیرا خدا کا ادب کریں گے"۔ فہمیدہ کہتی ہے "خیر سے آپ کو غیب دانی میں بھی دخل ہے بارے میری عمر تک پہونچنے کا یقین ہے"۔ نعیمہ:۔ "اب تم میرے مرنے کی فال نکالو" ماں:۔ "نہ کوئی کسی کے فال سے مرتا اور نہ کوئی کسی کے فال سے جیتا جس کی جتنی خدا نے لکھ دی" نعیمہ:۔ "ورنہ تم مجھے کاہیکو جینے دیتیں"۔

حقیقت یہ ہے کہ اس موقع پر حافظ نذیر احمد نے ایک ہندوستانی عورت کا لڑائی کی حالت میں ایسا نفیس کردار پیش کیا ہے کہ اردو افسانوں میں اس کی مثال ملنی محال ہے۔ یہی اہم بالشان موقع ہے

---

۱ توبۃ النصوح صفحہ ۱۷ نولکشور اڈیشن ۱۹۱۴ء

جو ایک ہندی عورت کی اس فطرت کی توضیح کرتا ہے کہ وہ کس طرح ایک معمولی بات سے اپنے مقصد کے موافق بات پیدا کر لیتی ہے۔ بلاشبہ یہ ایک ہندوستانی عورت کی غیر معمولی ذہانت کی دلیل ہے۔ کیا اچھا ہوتا اگر وہ اسی اختراعی کاوش سے دنیا کے اہم امور میں بھی حصہ لیتی۔

(۶)

نذیر احمد نے نعیمہ کے بھیس میں ایک ضدی عورت کا کردار بھی خوب نمایاں کیا ہے۔ ایک ضدی عورت کا پورا خاکہ تیار ہونے کے لئے چند خاص امور کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ایسی عورت میں قوت برداشت اور استقلال کا ہونا لازمی امر ہے۔ کیونکہ اس کے بغیر وہ اپنی اڑ پر قائم نہیں رہ سکتی۔ ماں سے لڑ کر نعیمہ نے اپنا برا حال کیا اور بغیر کھائے پئے منہ لپیٹے پڑی رہی۔ صبح سے شام تک منہ میں ایک دانہ تک بھی نہیں گیا مگر داد دی ہمت کہ وہ اپنی ہٹ سے باز نہ آئی۔ شائد یہیں سے "تریا ہٹ" کا اصول اخذ کیا گیا ہے۔ کسی غیر مستقل مزاج والی عورت سے نعیمہ کی سی استقامت کا ظاہر ہونا ناممکن تھا۔ گو بعض وقت انسان غصہ کی حالت میں چند خیالات قائم کر لیتا ہے لیکن کیا ہر شخص ان پر قائم بھی رہ سکتا ہے؟ تمام گھر کے چھوٹے بڑے منا منا کر عاجز آ گئے۔ آخر کار صالحہ بلوائی گئی۔ مصنف نے اس واقعے میں ایک خاص اہمیت پوشیدہ

رکھی ہے۔ نعیمہ نے گھر والوں کے سامنے ماں کے ہاتھ سے طمانچے کھائے تھے اسی لئے وہ گھر والوں سے شرمندہ اور ناراض تھی۔ اِنسان کی بعینہ یہی فطرت ہے۔ گو وہ اس کی کوئی وجہ نہیں تبلا سکتا کہ سوائے راست مخالفت کرنے والے کے دوسرے دیکھنے والوں سے کیوں رنجیدہ ہے؟ بہر حال صالحہ باہر والی تھی اور اس نے اس کا انتظام بھی کر لیا تھا کہ ماں اور بیٹی کی لڑائی سے وہ اپنے آپ کو لاعلم بنائے رکھے۔ اس کے باوجود نعیمہ کی ضد کے سامنے صالحہ کی ایک بھی پیش نہ گئی۔ آخر کار اس کو خالہ کے گھر بھجوانا پڑا۔

مستقل مزاجی کے ساتھ قوت برداشت بھی ہو گی اور جب تک یہ نہ ہو مستقل مزاجی اپنا اثر نہیں دکھا سکتی۔ مستقل مزاجی کے معنے یہی ہیں کہ کسی امر پر اڑے رہنے سے جسقدر بھی مصیبتیں نازل ہوں وہ صبر کے ساتھ اُٹھائی جائیں۔ کیا ذیل کا منظر دیکھنے کے بعد اس امر میں ہم کو کچھ شبہ باقی رہ سکتا ہے کہ نعیمہ کی قوت برداشت عام سطح سے بالاتر تھی؟

"طمانچے کا لگنا تھا کہ نعیمہ نے ایک آفت توڑ ماری۔ سب سے پہلے تو اس نے دے دھواں دھوں دے دھواں دھوں اپنے بے زبان معصوم بچے کو پیٹ ڈالا (خیال رہے کہ بچہ پانچ مہینے کا ہے) اگر لوگ اس کی گود سے بچے کو چھین نہ لیتے تو وہ لڑکے کا خون ہی کر چکی تھی۔ اس

کے بعد تو اس نے عجیب عجیب فیل مچائے گھٹنوں تک تو پٹخنیاں کھایا کی۔ کپڑوں کا ایک تار باقی نہ رکھا۔ نہیں معلوم اس کا سر تھا یا لوہے کا گولہ تھا کہ ہزاروں تو دوہتڑیں اس پر پڑیں۔ آدھے سے زیادہ بال گھسوٹ ڈالے۔ سینکڑوں ٹکریں دیواروں میں ماریں۔ حیرت ہے کہ وہ سر بچا تو کیونکر بچا۔"

(۷)

اگر ایک بگڑے ہوئے خاندان کی بد مزاج لڑکی کے اپنے چاہنے والے بزرگوں کے ساتھ لڑنے کا بہترین سماں دیکھنا ہو تو اردو زبان میں "توبتہ النصوح" کے سوا اور کہیں دستیاب نہ ہوگا۔ نعیمہ اور فہمیدہ کی جھوڑ میں حافظ نذیر احمد نے انسانی طبائع کے اختلافات فطرت شناسی عمیق مشاہدہ اور معمولی اور پیش پا افتادہ واقعات کے مطالعے کا اسقدر کافی ثبوت دیا ہے کہ شاید اس سے بہتر سماں کبھی کھینچا ہی نہ جا سکے لڑائی کے شروع سے آخر تک مصنف نے ایک لفظ بلکہ ایک اشارہ تک بھی ایسا نہیں داخل کیا ہے جو زائد کہا جا سکے۔

حمیدہ کی ناک سے خون کی تللی جاری ہے۔ ماں گھبرا کر پوچھتی ہے "ابھی تو میں تم کو نماز پڑھتی چھوڑ گئی تھی۔ اتنی ہی دیر میں یہ ہوا تو کیا ہوا۔ دیکھوں کہیں نکسیر تو نہیں پھوٹی؟"

حمیدہ بیچاری نے ابھی جواب بھی نہیں دیا تھا کہ نعیمہ خود بول اٹھی:۔
"اے بی! ہو آگیا۔ ذرا کی ذرا لڑکے کو دیکر میں منہ دھونے چلی گئی۔ اس نکمی سے اتنا نہ ہوسکا کہ لڑکے کو لئے رہے۔ آخر میں کہیں کوئیں میں گرنے تو نہیں چلی گئی تھی۔ لڑکے کو بلکتا ہوا لٹا۔ نیت باندھ نماز پڑھنے کھڑی ہو گئی۔ میں جو آئی تو ذرا ہولے سے کندھے پر ہاتھ رکھا تھا کہ آپ دھڑام سے گر پڑی۔ کہیں تخت کی کیل لگ گئی ہوگی" اپنے جرم کو کتنا ہلکا کرکے دکھایا ہے!
ماں۔ "اچھا تم نے ہولے سے ہاتھ رکھا تھا کہ نگوڑی لڑکی کے فصد کے برابر خون نکلا۔ کیسے دنیا میں لہو سفید ہو گئے ہیں"۔
نعیمہ۔ "لہو سفید نہ ہو گئے ہوتے تو کیا یوں بھانجے کو روتا ہوا چھوڑ دیتی"۔
ماں۔ "لیکن اس نے بے سبب نہیں چھوڑا تھا۔ اس کی نماز چلی جا رہی تھی"۔
نعیمہ۔ "بلا سے۔ صدقے سے۔ نماز کو جانے دیا ہوتا۔ نماز پیاری تھی یا بھانجا؟"
ماں۔ "لڑکی! خدا کے غضب سے ڈر۔ کیا کفر بک رہی ہے؟ اس حالت کو تو پہونچ چکی اور پھر بھی درست نہ ہوئی"۔
نعیمہ۔ "خدا نہ کرے میری کونسی حالت تم نے بری دیکھی؟"
ماں۔ "اس سے بدتر حالت اور کیا ہوگی؟ تین برس بیاہ کو ہوئے اور ڈھنگ سے ایک دن اپنے گھر میں رہنا نصیب نہ ہوا"۔
نعیمہ۔ "وہ جنم جلا گھر ہی ایسا دیکھ کر دیا ہو تو کوئی کیا کرے؟"

ماں۔ "میں تیری ایسی ہی دشمن تھی ......"

نعیمہ۔ "کیا جانیں؟ ہم کو تو آنکھ میچ کر کنوئیں میں ڈھکیل دیا۔ سو پڑے ڈبکیاں کھا رہے ہیں۔"

ماں۔ "خیر بیٹی! اللہ رکھے تمہارے آگے بھی اولاد ہے۔ تم سمجھ بوجھ کر اُن کی شادی بیاہ کرنا۔"

(ذرا اس جواب کو ملاحظہ فرمائیے۔ "شکوہ کو لے گیا ہے وہ بیدادفن کہاں")

نعیمہ۔ "کریں ہی گے۔ نہ کریں گے تو کیا تمہارے بھروسے بیٹھے رہیں گے؟"

ماں۔ "میں کیا کہتی ہوں کہ میرے بھروسے بیٹھی رہنا۔ بڑا بھروسہ خدا کا۔"

بعض وقت مخالفت صرف مخالفت کی خاطر ہوتی ہے۔ نعیمہ جواب دیتی ہے "کیسا خدا؟ بھروسا اپنے دم قدم کا۔"

ماں۔ "یہ دوسری دفعہ ہے کہ خدا کی شان میں بے ادبی کر چکی ہے۔ اب کے تو نے اس قسم کی بات منہ سے نکالی اور بے تامل تڑ سے طمانچہ تیرے منہ پر کھینچ ماروں گی۔"

نعیمہ۔ "سچ کہنا! بڑی بیچاری مارنے والیں! مارو اپنی چہیتی کو مارو اپنی لاڈو کو ......" (صفحہ ۷۲ و ۷۳)

باقی حصہ طوالت کے خوف سے ہم نظر انداز کر رہے ہیں طبیعت تو چاہتی تھی کہ ہر لفظ کا غور سے مطالعہ کیا جائے۔ یہی وہ مقام ہے

جہاں ایک بہترین کردار نگار کا ایک شخص قصہ اپنے کردار کو اچھی طرح ظاہر کرتا ہے۔

(۸)

یوں تو نصوح کا گھر کا گھر مذہب سے بیگانہ تھا لیکن نعیمہ اور کلیم کی بے دینی ایک نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ فہمیدہ نے حمیدہ کو تو فوراً راہ راست پر لگا دیا۔ سلیم اور علیم کی حالت بھی نازک کونپلوں کی سی تھی۔ جس طرف جھکاؤ جھک گئے۔ نعیمہ اور کلیم کی عمر نسبتاً زیادہ بے دینی کی حالت میں بسر ہوئی تھی اس لیے وہ اس قسم کی زندگی سے مانوس ہو چکے تھے۔ نصوح کے مذہب اور مذہبی باتوں کی طرف مائل ہونے کو وہ ایک جدت یا دیوانگی اور جنون سمجھ رہے تھے۔ یہ سب صرف اس لیے تھا کہ وہ گھر کے بڑے بیٹا بیٹی تھے اور اپنے آپ کو عام سطح سے بلند تصور کرتے۔ دوسرے ان کے اس انکار کی تہ میں ان کا وضعداری کا خام خیال تھا جو ان کو گھر کے کم عمر بچوں کے سامنے اپنی پچھلی محبوب حالت کے بدلنے سے روک رہا تھا۔ یہ ایسا احساس تھا جو ان کو دھوکا دے رہا تھا کہ وہ نہ صرف اپنے معاملات میں خود مختار ہیں بلکہ ماں باپ کی سرحد حکومت سے باہر بھی اور درحقیقت یہی حالت مصنف کے ماحول کی تھی۔

نصوح اور فہمیدہ نے اصلاح کا جو بیڑا اٹھایا تھا وہ نعیمہ کے مستقل ارادوں کی چٹانوں سے ٹکرا کر شکست ہوتا نظر آرہا تھا کہ صالحہ کا قدم ایک غیبی فرشتہ کی طرح بڑھتا ہے اور وہی نعیمہ کی کشتی کو بے دینی کے سمندر کے تھپیڑوں سے بچا کر ساحلِ مراد تک پہونچا دیتا ہے۔ صالحہ درحقیقت "محصنات" کے شخصِ قصہ عارف کا نسائی مظہر ہے۔ جو کام عارف نے بتا کے لیے کیا تھا۔ وہی کام صالحہ نعیمہ کے لئے کرتی ہے۔ حافظ نذیر احمد نے صالحہ کو نعیمہ کا مصلح بنا کر ہم پر فطرت انسانی کا یہ راز واضح کیا ہے کہ وعظ اور نصیحت جس قدر بے تکلفانہ اور غیر امری طریقے سے کی جائے اُسی قدر زیادہ موثر ہوگی اور اس پیشہ کے موزوں سب سے زیادہ دوست احباب ہیں نہ کہ پیشہ ور واعظ و ناصح۔

۴

عمرو عیار

۱۴

عمرو عیّار

(۱)

اردو ادبیات میں اعلیٰ ظریفانہ تحریروں کی کمی شدت کے ساتھ محسوس کی جارہی ہے۔ ادب لطیف کا دامن بھی اس چیز سے خالی نظر آتا ہے حالانکہ اس میں اس قسم کی تحریرات کی بہت ضرورت ہے۔ ہمارے شاعر ہجو کی سرحد سے آگے نہ بڑھ سکے۔ شاعری کی طرح افسانوں میں بھی اعلیٰ پایہ ظرافت نگاری کے نمونے کمیاب ہیں۔ ادنیٰ درجہ کے مذاق تو شاید ہر جگہہ دستیاب ہو جائیں لیکن سوال یہ ہے کہ کیا اس قسم کی تحریریں بھی ادب عالی میں داخل ہو سکتی ہیں؟ یا کم سے کم ادبیات ہی کا جزو بدن بننے کی قابلیت رکھتی ہیں؟ اعلیٰ ظریفانہ تحریریں تو ہر زبان میں وہی رتبہ حاصل کر لیتی ہیں جو شاعری یا افسانہ نگاری کو حاصل ہے۔ اور یہ ایک بڑی حد تک

ادب اور زبان کی خدمت کرتی ہیں لیکن ادنیٰ مذاق ادبیات کے لیئے باعثِ ننگ بن جاتا ہے۔ اگر کسی زبان کے ادب کو ہم ایک جسم سے تشبیہ دے سکیں تو ظریفانہ تحریریں یقیناً اس کی روحِ رواں کہلانے کی مستحق ہیں، جن سے ادب میں لطافت اور زندگی کی ایک لہر پیدا ہو جاتی ہے۔

شاید ہی کوئی دماغ ہوگا جو اعلیٰ مذاق سے حظ نہ حاصل کرتا ہو۔ لیکن ظریفانہ تحریروں کی اہمیت کا اندازہ کچھ وہی شخص خوب لگا سکتا ہے جس نے اپنی حیات کے لئے ایک سخت نظامِ عمل مرتب کر لیا ہو اور جس کے پاس تفریحات کا وقت بمشکل نکل سکتا ہو۔ ایسے دل اور دماغوں کے لیئے یہ تحریریں دراصل "زندگی کا وقفہ" ہیں جو ان کو "دم لے کر آگے چلنے پر" مستعد بنا دیتی ہیں۔

اُردو میں ایک جانسن، ایک برک، ایک کارلایل، ایک اسکاٹ وغیرہ تو مل بھی سکیں گے لیکن ایک سوئفٹ، ایک ایڈیسن اور ایک والٹیر کا ملنا مشکل ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ اُردو ادیبوں کو زمانہ نے اِس طرف توجہ کرنے کا موقع ہی نہیں دیا۔ قدیم اخلاقی تعلیمات نے اُردو کے اربابِ حل و عقد کے مزاجوں میں اس قدر سنجیدگی پیدا کر دی تھی کہ اُن کے نزدیک ظرافت مسخرہ پن کے مترادف اور اس لئے

ایک ذلیل چیز سمجھی جاتی تھی۔ ان کی نظروں میں مرزا انشاء اللہ خاں، جرأت جیسے صاحب قلم کی تحریریں فطرتاً "چوما چاٹی" دکھائی دیتیں۔ جان صاحب اور رنگین وغیرہ تو نرے بھانڈ تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسی فضا کے درمیان لطیف اور ظریفی تحریروں کے میدان میں اتر کر کون ملامت کے تیروں کا ہدف بننا قبول کرتا؟ ایک ادبی حیات کو خطرے میں ڈال کر اس میدان میں اترنے والے کے لئے نہایت قوی اخلاقی جرأت کی ضرورت تھی۔

رنگین، جرأت وغیرہ اور سب سے پیش پیش مرزا انشاء نے اس میدان میں اترنے کی ضرور کوشش کی لیکن کچھ تو طبیعت کی شدت، بگڑے ماحول اور معیار کے فقدان کی وجہ سے ان کی تحریریں انتہائیت کے نقطے تک پہونچ گئیں اور کچھ روشن خیالوں کی بے توجہی نے ان کے اس جذبہ کو کماحقہ نشو و نما پانے نہیں دیا۔ اگر انشاء اور ان کے معاصرین کو اس کا پورا خدشہ ہوتا کہ ان کی ادبی کاوشوں کی داد سوسائٹی میں کہیں نہیں ملے گی اور ان کی متاع علمی ہر جگہ مقلوب سکہ کی طرح پھیر دی جائے گی تو یقیناً ان کو ایسی تحریریں پیش کرنے کی خواہش ہی نہ ہوتی۔ بہر حال کچھ بھی ہو اس کو قسمت کی ستم ظریفی ہی سمجھنا چاہیے۔ جو چیز انشاء کی "ہر فنی قابلیت" کے چہرے پر ایک بدنما داغ

سمجھی گئی ہے وہی ان کی اصلی متاع اور یہی اُن کا اصلی کردار تھا۔

انشا کی انتہا پسندی نے ان کے تابعین کرام کو راہ راست سے بھٹکا کر بدقسمتی سے ہزلیات میں محو کر دیا۔ آغاز اچھا ہوتا تو اس قسم کی تحریروں کے لئے ایک شاندار مستقبل خیر مقدم کرنے کے لیے یقیناً تیار تھا

ادب لطیف کی پیدائش کا زمانہ عموماً خوش حالی کا ہوا کرتا ہے اُردو ادب میں یہ زمانہ زبان کا ابتدائی دور ہے جو صاحب ذوق بزرگوں کی بے توجہی اور اپنے اختصار کے سبب ہاتھ سے جاتا رہا۔ اس کے بعد ہی نئی روشنی کی ضوفشانیوں اور سرسید کی تحریکات نے ساری اُردو فضا میں ایک ایسی ہلچل پیدا کر دی کہ اگلا جمود و سکون اضطراب سے بدل گیا۔ اس بڑی ہستی نے اپنے معاصرین اور تابعین کے آگے اس قدر مشکل اور اہم مطمح نظر نکال کر رکھ دئے کہ کسی کو ادب لطیف کی طرف توجہ منعطف کرنے کی مہلت ہی نہیں نصیب ہوئی۔ سرسید ہی کے دھکے سے ہم آج تک لڑھکتے ہوئے چلے جا رہے ہیں اور انگریزی اور دوسری مغربی زبانوں کی عمارتوں کے نمونے پر اپنے محلوں میں تبدیلیاں پیدا کرنے میں اس قدر مصروف ہیں کہ ان کی آرائش و زیبائش کی طرف ہمارا ذہن جا ہی نہیں سکا۔ خود ہماری اپنی ضرورتیں بھی ہماری ان سرگرمیوں میں اضافہ کر رہی ہیں۔

آزاد کا علمی مذاق انھیں کی حد تک رہا۔ افسوس ہے کہ حالی کے "حیوان ظریف" کی ادبی زندگی کے بجائے خانگی زندگی ظرافت میں زیادہ بسر ہوئی ورنہ غالب سے ایک اعلٰی ظریفانہ ادب کا اردو زبان میں اضافہ یقینی امر تھا۔ اس شعبۂ ادب میں قحط الرجال پر نظر کرتے جو کچھ صاحب مذاق بزرگوار بھی اس طرف توجہ کر رہے ہیں وہ مغتنم ہیں سجاد حسین۔ ملا رموزی۔ رشید احمد صدیقی۔ مسٹر بطرس۔ عظمت اللہ خاں۔[1] مرزا فرحت اللہ بیگ (مرزا الم نشرح) نے جس لطیف ادب کی تخلیق پر کمر باندھی ہے وہ اُردو ادب میں ایک بیش بہا اضافہ ہے اور اس سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا کہ ضرورت ایسے لوگوں کی ہے جو ایسے متذکرہ بالا حضرات کے نقش قدم پر چل کر ایک جدید دنیا کی فتوحات کا سنگ بنیاد رکھیں۔

(۲)

یہ تمہید ایک جملہ معترضہ تھی مقصد اس کا اُردو ادب کے واحد ظریفانہ کردار پر روشنی ڈالنا ہے۔ ان حضرت کی بھی عجب ہستی ہے جن کا اسم گرامی زیبِ عنوان ہے۔ اُردو زبان کے جاننے والوں میں کون ایسا ہوگا جس نے آپ کے سوانح حیات کو ایک سے زیادہ

[1] اس مضمون کے لکھے جانے کے وقت تک آپ ہمارے ساتھ تھے لیکن افسوس کہ اب خدا وند تعالٰی کے جوار رحمت میں ہیں۔

مرتبہ مزے لے لے کر نہ پڑھا ہوگا۔ عمرو عیار ظریف ادبی کردار کے زندہ نمونوں کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس کردار کی پیدائش کے وقت معلوم نہیں کہ مصنف قصہ کا طائرِ تخیل کس بلند پروازی میں مشغول تھا گو امیر حمزہ کی مہمات کی چار ضخیم داستانوں میں اس کا ذکر ہر جگہ یکسانیت کے ساتھ ورا، فطرتی آن بان میں پیش کرنے کے قابل ہو سکا۔

یہ کردار اپنی انفرادی نوعیت میں ایسا یکتا ہے کہ اس کی مثال دنیا کی کسی زبان میں نہیں مل سکتی کیونکہ عمرو عیار کا ماحول سوائے اُردو زبان کے اور کونسی زبان میں پیدا کیا جا سکتا ہے؟ ہر دلعزیزی کے لحاظ سے اگر کوئی دوسرا ادبی کردار عمرو عیار کا بڑا مدمقابل ہو سکتا ہے تو وہ انگریزی زبان کا فالسٹاف ہے۔ عمرو عیار کی طرح فالسٹاف کی شخصیت بھی صرف نام کی حد تک تاریخ کی ممنونِ احسان ہے باقی دوسرے واقعات محض افسانہ ہیں۔ فالسٹاف کے کردار نے اپنی ظریفانہ سرشت کی اعلیٰ پائیگی کے سبب بڑے بڑے ادیبوں سے خراجِ تحسین وصول کیا ہے۔ شکسپیر کا مشہور نقاد مورٹن تو فالسٹاف کو "دنیا کے ادب کا سب سے زیادہ ظریف کردار" تصور کرتا ہے۔ ہم کیوں اپنی پیداوار کی تعریف میں اسی طرح

رطب اللساں نہ ہوں؟ ہماری نظریں تو جو عناصر فالسٹاف کے کردار میں مشاہدہ کرتی ہیں وہی یہاں بھی پاتی ہیں۔ فرق صرف قدیم اصول اور جدید طرز کا ہے۔ ہمارے پاس عمر عیار کو فالسٹاف سے زیادہ دلچسپ سمجھنے کی بھی ایک وجہ ہے کہ اول الذکر ہماری طرز معاشرت کا مظہر ہے۔

اگر عمر عیار کے کردار کی عام دلچسپی پر غور کیجئے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کے اندر ایک مضمر لگاوٹ ہے جو باوجود بعض اسقام کے ہمارے دلوں کو اس کی طرف کھینچ رہی ہے اور یہی دلچسپی ہمارے اخلاقی احساس کو بھی متاثر کرتی ہے جس کی وجہ سے ہم اس کی ان تمام بدمعاشیوں کو بھی مستحسن نظروں سے دیکھنے لگتے ہیں جن میں ظرافت کی ذراسی بھی چاشنی موجود ہوتی ہے۔ عمرو عیار کے کردار کی دلچسپی کا ایک بڑا راز تو یہ بھی ہے کہ عام حالت سے اس کی بیگانہ روی ہمارے خیالات کو اپنی چالبازیوں میں زیادہ الجھا لیتی ہے۔ جب ہم ٹھنڈے دل سے اخلاقی عینک لگا کر اس کے کرداری عناصر کا تجربہ کرنے لگتے ہیں تو مجبوراً یہ کہنا پڑتا ہے کہ وہ حریص، بزدل، شریر اور دغاباز ہے۔ لیکن جب ہم اس کے سامنے ہو کر اس کی حالت کا مطالعہ کرنے لگتے ہیں تو معلوم نہیں

ہماری اخلاقی جرأت کہاں چلی جاتی ہے کہ ہم ان اصولوں کا انطباق اس کے افعال پر نہیں کرنا چاہتے۔ اس کی کیا وجہ ہے؟ یہی کہ اس کی ظرافت اپنی دلچسپیوں کے ہاتھ ہمیں بیچ دیتی ہے۔

عمرو عیار کا کردار عجیب مختلف متضاد صفات کا مجموعہ ہے وہ نو عمر بھی ہے اور مسن بھی۔ دبلا بھی ہے مگر مقابلے پر تیار بدمعاش ہے لیکن بدطینت نہیں۔ اس کی زندگی کا کوئی اصول نہیں تاہم وہ ہر کام میں مستعد ہے۔ ظاہر میں تو بزدل نظر آتا ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں۔ جھوٹ کہنے سے اسے کوئی عار نہیں لیکن اس کے ذریعہ کبھی وہ ذاتی منفعت کا خواہاں نہیں ہوا۔ وہ ایک سپاہی ہے جس کو عزت کا خیال نہیں۔ مردم آزار نہیں مگر شرارت اس کی گھٹی میں پڑی ہے۔ یہ خلاف توقع صفات کا اجتماع اس کی حیات کے دوران میں ہر جگہ ایک حیرت انگیز فضا پیدا کرتا جاتا ہے جس کی توقع ہم کو پہلے سے نہیں ہوتی۔ جزیرۂ سراندیپ میں اس کے کارنامے کس قدر خوش کن اور حیرت انگیز پیرایہ میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اس کی چالاکی شاید سب سے زیادہ تعجب خیز چیز ہے جس کی بدولت وہ بزرجمہر جیسے عالم کو بھی اپنی عمر میں ایک مرتبہ ضرور سبق سکھاتا ہے۔ چالاکی اور ظرافت کا کسی ایک کر

میں باہم موجود ہونا ضروری نہیں چنانچہ ادبی کرداروں میں بہت سے ایسے کردار ملیں گے جن میں متذکرہ بالا صفات میں سے صرف ایک موجود ہوتی ہے۔ لیکن عمرو عیار کے کردار میں ان دونوں کی آمیزش ہر جگہ پائی جاتی ہے۔ اس کی ظرافت اس کے افعال کو اور بھی دلچسپ بنا دیتی ہے۔ ایک خاص بات قابلِ دید یہ ہے کہ ظرافت نہ صرف خود اس کردار میں مضمر ہے بلکہ اس کے اثر سے دوسرے کردار میں ظرافت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے اور بختک کے تعلقات اس نظر سے ملاحظہ ہوں۔

عمرو عیار کی زندگی میں اگر کوئی سنجیدہ مقصد ہے تو صرف یہ ہے کہ حمزہ کو خوش کیا جائے۔ بالکل یہی حالت فالسٹاف کی بھی ہے۔ وہ شہزادہ ہال کو مسرور کرنے کی خاطر اپنے آپ کو بھول جاتا ہے۔

(۳)

ادبی تحریروں خصوصاً ادبی کرداروں میں ظرافت پیدا کرنے کے تین طریقے ہو سکتے ہیں پہلا اور سب سے آسان طریقہ شخص قصہ کی بول چال میں ظرافت کا پہلو پیدا کر دینا ہے۔ اس کی ایک قریب مثال آغا صادق[۱] کا کردار ہے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ ظرافت

---

[۱] "آغا صادق کی شادی" مولفہ عبدالحلیم شرر

اُن الفاظ میں رکھی جاتی ہے جو مصنف خود شخص کے بیانات کے لئے
استعمال کرتا ہے۔ اس کی توضیح اُن ناولوں سے بخوبی ہوسکتی ہے
جو "اودھ پنچ" میں شائع ہوتی رہی ہیں۔ ملا رموزی کی تحریریں
بھی ظرافت کی چاشنی الفاظ کی نشست و برخاست سے پیدا ہو جاتی
ہے۔ سب سے آخری قسم ظرافت کی وہ ہے جو شخص قصہ کے افعال اور
اقوال سے بحیثیت مجموعی ظاہر ہو۔ عمر عیار کے کردار کی ظرافت بھی
اسی قسم کی ہے۔ آپ اس کی پوری سوانح عمری پڑھ لیجئے آپ محسوس
فرمائیں گے کہ عمر عیار کے کردار میں ظرافت کی پیدائش مصنف کے
ذاتی بیانات کی بہ نسبت خود اسکے اپنے مجموعی حالات پر زیادہ منحصر ہے۔
مصنف کے بیانات کے کسی انفرادی حصہ میں ظرافت پوشیدہ نہیں
بلکہ واقعات زندگی بحیثیت مجموعی ایک سادہ مذاق پیدا کر دیتے ہیں۔

یہ خیال کرنا محض غلط ہے کہ ظریفانہ تحریریں وقتی مطالعہ سے
زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں۔ جن حضرات کا یہ خیال ہے اُن کے لئے
وہ ملا رموزی۔ رشید احمد صدیقی یا مرزا فرحت اللہ بیگ کی اُن
تحریروں کو اپنے مطالعہ میں رکھیں جو سنجیدہ سے سنجیدہ مسائل پر
حاوی ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ جس طرح سنجیدہ تحریریں ہمارے خیالات
کو عمر بھر کے لئے اپنے آپ میں جذب کر لینے کی قابلیت رکھتی ہیں

اسی طرح بعض ظریفانہ تحریریں بھی ہمارے تھکے ماندے دماغوں کو لطفِ مسرت سے مالامال کرنے کے لیے ہر وقت آمادہ رہتی ہیں کردارِ عمرو میں جو ظرافت پوشیدہ ہے وہ ہم کو ہر وقت ایک نئی طرح مسرور کرتی ہے۔ اس کی خاص وجہ یہاں یہ ہے کہ اس کی شرارتوں میں اس قدر رنگارنگی اور بوقلمونی مدنظر رکھی گئی ہے اور خود اس کی حیات اس قدر طولانی ہے کہ ہم ایک حصہ کو ختم کرکے دوسرے حصہ تک پہونچتے پہونچتے پچھلے واقعات کو بھول جاتے ہیں۔ گو اُن کا اثر ہمارے ذہنوں میں محفوظ رہتا ہے۔ یہی ہمارے دلوں کو مچلا دیتی ہے کہ جب ہم داستان ہاتھ میں لیں ایک دو واقعات صرف اس کی عیاری کے کارناموں سے ضرور پڑھ لیں۔

(٦)

داستان کے قصے کا پلاٹ ذاتی اور خاندانی عناد کی وجہ سے دو جماعتوں کی کشمکش کا ایک نتیجہ ہے۔ ظاہر میں یہ عناد القش ابن بختک کے بخت جمال کو مارنے اور بزرجمہر ابن بخت جمال کے القش کو قتل کرنے کی وجہ سے ان دونوں خاندانوں کے اختلاف یعنی بختک اور بزرجمہر کے درمیان پیدا ہوتا معلوم ہوتا ہے لیکن آگے چل کر بزرجمہر کے ساتھ جب حمزہ کی جماعت بھی مل جاتی ہے تو یہ ذاتی

اور خاندانی عناد قومی اور تاریخی پشت پناہی حاصل کر لیتا ہے۔ غرض یہ دو مخالف اور مرکزی قوتیں آپس میں کشمکش شروع کرتی ہیں جس کے اظہار کے لیے نوشیروان عادل شہنشاہ ایران کی زبردست شخصیت ایک عجیب افسانوی طرز میں زمین یا "دنگل" بنائی گئی ہے۔ امیر حمزہ کی جماعت کا اثر اس کی خوبیوں کی وجہ سے نوشیروان پر فطرتاً پڑنے لگتا ہے۔ دوسری طرف بختک دشمنی ہے کہ یہ اثر زائل ہو کر خود اپنا دنگل ہو جائے۔ بختک کا مطمح نظر ذاتی یا قومی مفاد نہیں بلکہ وہ صرف ان بدبخت اور حاسد انسانوں کا ایک نمونہ ہے جن کی تمنا محض یہ ہوتی ہے کہ کسی طرح اپنے مدمقابل کو پست کیا جائے خواہ اس میں خود اپنا نقصان ہی کیوں نہ ہوتا ہو۔ اس کی زندگی ان شریر النفس آدمیوں کی ایک اچھی مثال ہے جو مخالفت کو کسی مقصد کا ذریعہ نہیں بلکہ خود مقصد بنا کر لوگوں سے الجھ جاتے ہیں۔

اگر ان دو مخالف جماعتوں میں سے ایک بھی وجود میں نہ آتی تو پلاٹ موجودہ شکل اختیار ہی نہیں کر سکتا تھا۔

مذکرہ بالا کشمکش تو اصلی اور مرکزی ہے لیکن اس کے علاوہ قصہ نگار نے ایک اور لطیف اور ضمنی کشمکش کے اضافہ سے قصہ کے دلچسپ پہلو کو سہارا دینے کی کوشش کی ہے اور جہاں تک ہمارا

تجربہ کام دے سکتا ہے ہم کہہ سکتے ہیں کہ قصہ نگار کا یہ قصد بوجوہ احسن تکمیل کو پہنچ چکا ہے۔ اس ضمنی کشمکش کی دو مخالف جماعتیں ہیں ایک طرف جناب عمرو عیار ہیں اور دوسری جانب بختک کی ذات مشترک ہے۔

عمرو اور بختک کی دشمنی کسی ذاتی خاندانی یا قومی احساس پر مبنی نہیں ہے بلکہ وہ امیر حمزہ کے ساتھ عمرو کی دوستی کا لازمی نتیجہ ہے۔

غرض اس طرح تمام داستان کے اشخاصِ قصہ دو وسیع جماعتوں پر تقسیم کئے جا سکتے ہیں:۔

(۱) بختک کی جماعت (۲) حمزہ کی جماعت۔ ان دونوں کی مساعی کا مرکز وصل نوشیروانِ عادل کی ذات ہے۔ قصہ میں کچھ مدارج طے ہو جانے کے بعد عشق و عاشقی کا عنصر بھی داخل ہو جاتا ہے جو افسانوں کا جزو لاینفک ہے۔ اس منزل سے ہماری مرکزی دلچسپی امیر حمزہ اور ملکہ مہر نگار بنت نوشیروانِ عادل کے عشقیہ حالات میں منتقل ہو جاتی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں سے قصے کے دو اجزا ایک دوسرے سے ممیز ہو جاتے ہیں۔ حمزہ کا مرکز نظر اب نوشیروان نہیں رہتا بلکہ اس کی دلچسپی ملکہ مہر نگار کے ساتھ متعلق ہو جاتی ہے

مگر بختک کا مقصد اب بھی وہی باقی ہے۔ وہ حمزہ اور مہر نگار کے تعلقات سے ڈرتا ہے کہ کہیں یہ شگوفہ رنگ نہ لائے اور حمزہ نوشیروان کا داماد بن کر اُس کے دل و دماغ کا مالک نہ بن بیٹھے۔ اسی لئے وہ حمزہ کا بدستور پیچھا کرتا ہے اور چونکہ خود اپنی کوششوں سے حمزہ کو شکست نہیں دے سکتا اس لئے وہ زیر دستانہ کارروائیوں یعنے سازشوں کے شرمناک راستوں سے نوشیروان کی جانب بڑھتا ہے اور اس عظیم بالشان قوت کے ذریعہ اپنے مخالف کو تنگ کرتا ہے جو خود اس کی اور حمزہ دونوں کی قسمتوں پر حکمراں ہے۔ اسی اندھا دھند حالتِ خبط میں جا بجا اُس کی ہمارے ہیرو سے مٹ بھیڑ ہو جاتی ہے۔

اُس "شہنشاہ عیاراں" کی مساعی کا ما حصل امیر حمزہ کو بامراد دیکھنا ہے۔ حمزہ سے اُس کو دلی محبت ہے جس کا تفصیلی ذکر ہم آئندہ کرنے والے ہیں اِس لئے وہ یہ نہیں دیکھ سکتا کہ ایک کم زور سازشی ہستی کا وار امیر حمزہ پر چل جائے۔

ممکن تھا کہ قصہ نگار امیر حمزہ کے اس معاون عنصر کو انھیں کے یا اُن کے ساتھی مقبل کے سنجیدہ لباس میں پیش کرتا لیکن یاد رہے کہ یہ قصے کی موت تھی۔ کیونکہ تمام قصے میں سوائے عمرِ و عیار کے کردار کے شاید ہی کوئی چیز ایسی ہوگی جو تمام دنیا اور ہر شخص کے لئے ہر زمانے

میں دلچسپی رکھنے والی ہو۔

(۵)

داستان کے اشخاصِ قصہ کو جماعتوں کی حیثیت سے جانچنے کے بعد ہم ان کے مدارج اُن کی اہمیت کے لحاظ سے قائم کریں گے۔ تاکہ زیربحث کردار کا وزن ہم آسانی کے ساتھ معلوم کر سکیں۔ اس زاویۂ نظر سے اشخاصِ قصہ کے حسبِ ذیل مدارج ہوں گے:۔

(۱) نوشیروان۔ یہ قصے کے دو مخالف عناصر کا درمیانی واسطہ ہے۔ اسی کی ذات تک پہونچنے کے لئے دونوں جماعتیں مختلف راستوں سے اپنی پوری قوت کے ساتھ بڑھ رہی ہیں لیکن یہ دونوں کی قسمتوں کا مالک اور دونوں پر حکمراں ہے۔ حمزہ اور بختک کے اثرات اسی کے ذریعہ ایک دوسرے پر مرتب ہوتے ہیں۔ ان کے نفاذ کے لئے اس کی منظوری کی ضرورت ہے۔ وہ دونوں کی قسمتوں کا فیصلہ کرنے پر بھی قادر ہے۔ ایسی ایک اعلیٰ قوت کی قصے کے شیرازہ کو منتشر ہونے سے بچانے کے لئے سخت ضرورت تھی۔

(۲) نوشیروان کی حالت ایک صدرِ جمہوریت کی تھی۔ لیکن اصلی ارکان حمزہ اور بختک ہیں اور حقیقت میں اصلی اشخاصِ قصہ

یہی کہلا سکتے ہیں۔ ان میں سے امیر حمزہ کے کردار کو قصہ نگار زیادہ عظیم بالشان کر کے دکھانا چاہتا تھا۔ اسی لئے بختک کی ذات امیر حمزہ کے کمالات کے اظہار کے لئے بطور جلمگے کے استعمال کی گئی ہے۔ قصہ نگار کا اعلیٰ مطمح نظر بھی امیر حمزہ کی مقدس شخصیت ہے۔ اور وہ ہر معرکہ میں انہیں کو فتحمند دکھانا چاہتا ہے۔ اس کے برخلاف بختک کی تمام کوششیں امیر حمزہ کے سامنے اور ان کے مقابلہ میں پست اور بے سود ثابت کی گئی ہیں۔ بختک کی مساعی کو دیکھ کر غالب کا یہ شعر یاد آجاتا ہے:-

شان یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لئے

(۳) تیسرے طبقے کے کرداروں میں عمرو عیار اور بختک رکھے جا سکتے ہیں۔ کرداروں کا یہ طبقہ محض اول الذکر سنجیدہ قسم کے کرداروں کے موازنہ کی خاطر قائم کیا گیا ہے اور یہی "داستان امیر حمزہ" کا ظریفانہ پہلو ہے۔ اس فضا کی روحِ رواں اور اس حصۂ داستان کا ہیرو عمرو عیار ہے۔ غریب بختک یہاں بھی عمرو عیار کے کمالات کے لئے ایک جلمگے کے طور پر (FOIL) استعمال کیا گیا ہے اور حقیقت میں حمزہ کا صحیح مخاطب بختک نہیں بلکہ نوشیروان ہے۔ اور عمرو عیار کا مدمقابل بختک ہو سکتا ہے نہ کہ اور کوئی دوسرا۔ عمرو کے اوصاف

بلکہ خود اس کے کردار کے ظاہر کرنے میں تجنگ کی ناعاقبت اندیشیوں کو ایک بڑی حد تک دخل ہے۔

(۶)

یہ امر خاص طور سے توجہ طلب ہے کہ قصہ نگار کا خیال کسی حال میں بھی عمرو عیار کے کردار کو اس قدر اہم صورت عطا کرنے کا نہ تھا۔ وہ صرف یہ چاہتا تھا کہ امیر حمزہ کی تاریخی شخصیت کو تمام افسانوں اور تصوری کمالات میں ملبوس کر کے دنیا کے سامنے بلکہ زیادہ صحیح ہوگا کہ "اپنے مخاطب کے سامنے پیش کرے"۔ امیر حمزہ کا تقدس بھی اس میں شک نہیں کہ قصے کے اثرات کو مستحکم بنا رہا ہے۔ ہم کو اس کا یقین ہے کہ اپنے زمانے میں قصہ نگار کی کوشش مستحسن نظروں سے دیکھی جاتی ہوگی لیکن اردو دانوں کی ذہنیت میں اب اس قدر عظیم الشان انقلاب رونما ہو چکا ہے کہ وہ اس قسم کے نرے تخیلات کو پسندیدگی کی نظروں سے دیکھنے کی اپنے آپ میں صلاحیت نہیں پاتے۔ یہی وجہ ہے کہ حمزہ کی تاریخی شخصیت بہ حیثیت شخص قصہ ہمارے لئے مردہ ہے۔ لیکن عجیب بات ہے کہ جس ہستی کو صرف ایک افسانوی اور وقتی دلچسپی کا سبب بنانا چاہتا ہے وہ بقائے دوام کے سر منزل تک پہونچتی

نظر آرہی ہے۔ یہ امر بھی ادبیات کے تعجبات میں سے ایک ہے
"قبولِ خاطر و لطفِ سخن خدا داد است"

حمزہ کے کردار میں کیا چیز ہے جو موجودہ ذہنیتوں کو اپیل کر سکتی ہے؟ لیکن اس کے خلاف جن عناصر سے عمرو عیار کا کردار پیدا کیا گیا ہے اُن میں زیادہ ایسے ہیں جو کسی خاص زمانے کے لئے مخصوص یا کسی خاص جماعت کو متاثر کرنے والے نہیں ہیں۔ اور یہی ایک ایسی چیز ہے جو ادبی تحریروں کو فنا کے درجے سے بلند کر دیتی ہے۔

ان تفصیلات کو پیش نظر کرنے کے بعد ہم عمرو عیار کے کرداری عناصر کی طرف توجہ کرتے ہیں لیکن اس سے پہلے اس امر کا اظہار بھی ضروری ہے کہ خیال رہے کہ عمرو عیار ایک داستان کا شخص قصہ ہے تاہم دیکھنا چاہیئے کہ جو خوبیاں اس میں مضمر ہیں وہ کہاں تک موجودہ کردار نگاری کے اصول پر ٹھیک اتر سکتی ہیں؟

(۷)

داستانِ حمزہ اپنے وسیع معنوں میں تاریخی افسانہ ہے۔ جس کے تمام بڑے بڑے کردار نوشیروان، امیر حمزہ، بزرجمہر، عبد المطلب وغیرہ تاریخی شخصیتیں ہیں۔ قصہ کا پلاٹ بھی مدائن کے تاریخی شہر سے لکھا گیا ہے۔ جو ایران قدیم کا ایک عظیم الشان شہر ہے۔ قصہ کی عام فضا پر بھی ایرانی

تاریخ کا رنگ غالب ہے۔ شاید یہ کہا جائے تو زیادہ موزوں ہوگا کہ قدیم ایرانی تمدن کے چوکھٹے میں "مغل ہندی" معاشرت کی تصویریں قائم کی گئی ہیں۔ حمزہ کے کردار کو اٹھاتے وقت مصنف کے دماغ پر غالباً "شاہنامہ" کے ہیرو رستم بن زال کا خیال محیط تھا۔ نوشیرواں ضرورت داستان کو پورا کرنے کی غرض سے ایک عجیب اور اصل سے دور شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ بزرجمہر کا کردار بھی حقیقت سے دور جا پڑا ہے۔ غرض قصہ نگار تاریخ سے سوائے چند ناموں کے دوسرے واقعات کا احسان کش ہونا پسند نہیں کرتا۔ اس لیے داستان کو تاریخی حقائق سے بہت کم سروکار رہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ موجودہ اصول کے اعتبار سے تاریخی اشخاص قصہ میں ہم حسب دلخواہ تبدیلی پیدا کر لینے کے مجاز ہیں لیکن یہ رعایت محض اُن کی خانگی زندگی تک محدود ہے۔ ان کی پبلک زندگی میں ہم کو دست اندازی کرنے سے محترز رہنا چاہیے۔

داستان کے تاریخی پہلو کو چھوڑ کر ہم افسانوی پہلو کو جانچتے ہیں۔ یہ حصہ داستان کا نہایت دلچسپ ہے اور محض تخلیقی۔ اس حصہ کا ہیرو عمر عیار بھی تخلیقی پیداوار ہے۔ قصہ نگار اس حقیقت سے ضرور آشنا ہے کہ تاریخی شخصیت سے زیادہ خیالی مخلوق کے ساتھ اپنے حسب صوابدید عمل کیا جا سکتا ہے۔ یہاں اس کو اس امر کا خوف نہیں تھا کہ ایسے کردار کے متعلق بے سروپا باتیں بیان کرنے سے

کوئی اس کا معترض ہوگا۔ بہر حال جو کچھ بھی ہو عمرو عیار کے کردار کی پیشکش میں قصہ نگار کی قابلیتیں بڑی حد تک کامیاب ثابت ہوئیں۔ اردو ادب کا ظریفانہ شعبہ بھی عمرو کی پیدائش کا ممنون ہے۔ اس کا نہ ہونا اردو افسانوں کے لئے ایک خسارہ تھا۔

یہ فیصلہ صادر کر دینا کہ عمرو عیار کا کردار قطعاً فوق فطری ہے۔ مناسب نہ ہوگا۔ یہ صحیح ہے کہ اس کی حیات میں جو عناصر فوق الفطرت شامل کئے گئے ہیں۔ اس کی سیرت کو ایک واقعی اور اصلی سیرت سے ممیز اور انسانیت سے مختلف حیثیت عطا کرتے ہیں۔ لیکن اس عنصر کے دور کرنے کے بعد بھی اس کے چند فطری اوصاف ایسے باقی رہ جاتے ہیں کہ جو اگر کسی نئے شخص قصے سے چسپاں کر کے آج کل کی ناولوں کے ذریعہ پیش کئے جائیں تو یقین ہے کہ یہ ایک نہایت دلچسپ چیز ہوگی۔ اور غالباً ایسے کردار کی بدولت ایک ناول ادبیات میں عرصے تک زندہ رہ سکے گا۔

عمرو عیار کے کردار سے غیر فطری اجزا کو دور کرنے کے بعد جو کچھ باقی رہتا ہے وہ ایک پیشہ ور عیار کی سیرت کا حقیقی دلچسپ اور نہایت خوبصورت فوٹو ہوگا۔ یہاں اس امر کے واضح کرنے کی ضرورت تو نہیں کہ عیاری ایک پیشہ کی اہمیت رکھتی ہے جس کا رواج قرون

ماضیہ کی اکثر اقوام میں پایا جاتا ہے۔ اس پیشہ کی بنا محض بادشاہوں اور امیروں کی دلچسپی کے لئے ہوئی تھی۔ ہر جگہ یہ پیشہ ایک نئے نام سے ظاہر ہوا۔ یورپ کے اکثر ممالک خصوصاً انگلستان میں بادشاہی عیار "کورٹ جسٹر" کہلاتے تھے۔ اس فرقہ کے دلچسپ کارناموں سے اسکاٹ شکسپیر وغیرہ کے قصے اور ڈرامے مملو ہیں۔

ایرانیوں نے اس خاص پیشہ میں کس حد تک ترقی تھی کی؟ اس کا ثبوت ہم کو عمرو عیار کی شکل میں مجسم ملتا ہے عیاروں کی زندگی کے اصول اور ضوابط تک موجود تھے۔ ان کی خدمت ہمیشہ بادشاہوں کو مسرور کرنا تھا۔ لیکن کبھی کبھی ان سے اہم خدمات بھی لی جاتی تھیں۔ وقتاً فوقتاً انھیں صورت تبدیل کرنا بھی پڑتا تھا۔ عیاری میں وہی شخص کامیاب سمجھا جاتا تھا جو چست اور چالاک اور حاضر دماغ ہو۔ تیز رفتاری بھی اس طرز زندگی کی لازمی شرط تھی۔ جنگ کے وقت بادشاہ کے تمام عیار قطار در قطار میدان جنگ میں جمع ہوتے اور دشمن کو شکست دینے میں اپنے ہاتھ سے جو بن پڑتا کرتے۔ ان کا ایک سردار ان میں انتظام قائم رکھتا تھا۔ بے وجہ کسی شخص کو مارنا ان کے مذہب میں گناہ خیال کیا جاتا تھا کسی کو صرف اس قدر ستایا جاتا تھا کہ وہ بیزار ہو جائے نہ کہ تکلیف میں مبتلا۔ عیاروں کی چال

اور خود ہیئت کذائی بھی اس قابل ہوتی تھی کہ ان کو دیکھ کر خواہ مخواہ ہنسی آجائے۔ ان کا لباس بھی عجیب طرح کا اور قیمتی ہوتا تھا جس کا ذکر قصہ نگار نے نہایت تفصیل کے ساتھ کیا ہے۔ اس قسم کی تمام معلومات کا واحد ذریعہ ہمارے پاس عمرو عیار کا کردار ہے۔ جہاں تک ہمارا علم رہبری کرتا ہے ہم وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ عمرو عیار کا کردار نہ صرف اردو زبان میں یکتا حیثیت رکھتا ہے بلکہ شاید یورپ کی وسیع ترین زبان بھی اس کردار کا مماثل مشکل سے پیش کر سکے۔

(۸)

ادبی کرداروں کی پیدائش کے دو طریقے ممکن ہیں۔ ایک تو یہ کہ شخص قصہ کا مکمل خاکہ پہلے ہی ذہن میں مرتب کر لیا جائے اور پھر اس کے مناسب فضا افسانہ میں پیدا کی جائے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ اشخاص قصہ کے متعلق چند اصولی امور کو پیش نظر رکھ کر قصہ کا آغاز کیا جائے اور بعد میں حسب ضرورت اور حسب موقع کرداری خصوصیات کا اضافہ ہوتا جائے۔ پہلی شکل میں قصے کا تمام پلاٹ شخص قصہ پر منحصر ہوتا ہے لیکن دوسری شکل میں شخص قصہ پلاٹ

اس مقالہ میں جہاں جہاں داستان کے صفحات کے حوالے درج ہیں۔ وہ نولکشور کے مطبوعہ نسخہ ۱۸۹۲ء میں تصور ہوں۔

کے ارتقا کے ماتحت ہے۔ پہلی قسم کے قصوں میں افسانہ نگار شخص قصہ کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ اس اعتبار سے اگر غور کیا جائے تو ہم یہ یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتے کہ عمرو عیار کا کرداری نقش قصہ نگار کے ذہن میں آغاز داستان سے پہلے ہی مرتب ہو چکا تھا۔ کیونکہ عمرو کے کردار کی بعض بے ربطیاں ہمارے اس خیال کی تائید کرتی ہیں۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ عمرو کے کردار کی پیدائش میں وقتی اضافوں کو بڑی حد تک دخل ہے۔ عمرو عیار سے تعارف کرتے وقت ہی قصہ نگار ایسے قرائن پیدا کر دیتا ہے کہ پڑھنے والا چوکنا ہو کر بیٹھ جاتا ہے کہ کسی انوکھے اور عجیب و غریب شخص سے ملاقات کرے۔ عمرو عیار کے پدر بزرگوار کا تعارف ہم سے اس طرح کرایا گیا ہے:۔

"بشیر رخصت ہو کر اپنے گھر کی طرف چلا۔ راہ میں امیہ ضمیری نامی"
"ساربان سے ملاقی ہوا۔ اس نے بشیر سے پوچھا کہ کہاں سے آتا ہے"
"اور یہ توڑا اشرفیوں کا کیونکر ہمراہ لاتا ہے؟ اس نے مفصل حال"
"بیان کیا۔ امیہ ضمیری خوشی خوشی اپنے گھر گیا۔ اور سارا قصہ سنایا"
"اور وہاں جا کر اپنی جورو سے کہنے لگا کہ "تو ہمیشہ کہا کرتی تھی کہ میں"
"پیٹ سے ہوں جلدی لڑکا جن کہ روپے اشرفیاں ہاتھ آئیں"
"اور خوشی خوشی عیش و عشرت میں اڑائیں" اس نے کہا کہ "تجھے"

"خبر ہے! ہوش کے ناخن لے۔ مجھے ابھی ساتواں مہینہ شروع ہے تو ج

"میرے ابھی لڑکا ہوئے۔ میرے دشمنوں کو ان دنوں درد پیر کا دھڑکا

"ہوئے"۔ امیہ نے کہا "تو کھانسنا شروع کر البتہ لڑکا ہوگا۔ اگر آجکل فرزند"

"تولد ہوا تو فہو المراد ورنہ اور دو مہینے کے بعد جو پیدا ہوا تو مجھ کو فائدہ"

"کیا ہوگا۔ وہ جھنجلا کے کہنے لگی "مردوے کی عقل ماری گئی ہے۔ بے"

"دردوں لڑکا جنواتا ہے۔ زور نہ ظلم۔ عقل کی کوتاہی مجھے آنکھیں"

"دکھاتا ہے"۔ امیہ کو جو طیش آیا ایک لات اس کے پیٹ پر ایسی زور"

"سے ماری کہ وہ بیچاری بلبلا کر درد کے مارے لوٹنے لگی۔ بچہ تو اس کے"

"پیٹ سے نکل پڑا اور اس کا دم فنا ہو گیا"۔

(داستان امیر حمزہ۔ دفتر اول۔ صفحہ ۲۶)

یہی حضرت عمرو عیار کے باپ ہیں جن کے سپوت ایسے نہ ہوں تو تعجب ہے، عمرو عیار نے حرص اور آز اپنے باپ سے وراثتاً پائی جس کا ثبوت اپنی حیات کے دوران میں سینکڑوں طرح دیا ہے۔ اگر غور سے مطالعہ کیا جائے تو واضح ہوگا کہ امیہ ضمیری ہی سے عمرو نے اس سے زیادہ اوصاف حاصل کئے جتنے سرسری نظر میں ہم معلوم کر سکتے ہیں۔

(۹)

لالچ، بزدلی، ستم ظریفی، دور اندیشی اور رفاقت دیکھا دی۔

عمرو عیار کے کردار کے عناصر اربعہ میں ظاہر ہے کہ یہ چیزیں آپس میں ایک دوسرے کے ساتھ اس قدر قریبی تعلق رکھتی ہیں کہ عموماً ایک کا دوسرے کے ساتھ پایا جانا بعید از قیاس نہیں۔ یہ ایک اصولی بات تھی جس پر مصنف داستان حمزہ کی نگاہ ضرور پڑی ہوگی۔ اگر وہ اوصاف کی فہرست میں زیادتی کی خاطر ان کے ساتھ ساتھ عمرو میں سخاوت، شجاعت وغیرہ بھی شامل کر دیتا تو یقیناً کردار کو وہ اہمیت ہی نصیب نہیں ہو سکتی تھی جو اب حاصل ہے۔ یہی ایک بڑا راز ہے جو عمرو کے کردار کو اپنے معاصرین سے زیادہ طولانی حیات بخش رہا ہے۔ اور حقیقت تو یہ ہے کہ خود عمرو عیار کے مقدس اور محترم مربی امیر حمزہ صاحبقراں سے بھی زیادہ ممتاز حیثیت عطا کر رہا ہے۔

ہم نے ابھی اوپر ذکر کیا تھا کہ بیٹا باپ کا ثانی بلکہ اس سے افضل ثابت ہوا اور "میراث پدر" سے کما حقہ استفادہ کرنے کے لئے عمرو نے "علم پدر" کے شرائط کی بھی تکمیل کر لی۔

زمین پر گرتے ہی اس کا سب سے پہلا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے خواجہ بزرجمہر کی انگلی سے انگشتری اس وقت چرالی جبکہ انھوں نے اس کو خاموش کرنے کی غرض سے انگلی منہ میں دی تھی۔ انگشتری اگر ڈھیلی ہو تو اس کا ایک کمسن لڑکے کے ہونٹوں کے اشارے سے

ایسے شخص کی انگلی سے نکل جانا جو باتوں میں منہمک ہو چنداں قابل تعجب بھی نہیں۔ یہ سب سے پہلا واقعہ ہے جس سے قصہ نگار نے عمرو عیار کے کردار کا اظہار شروع کر دیا ہے۔ آگے چل کر تو اس عجیب الخلقت لڑکے نے نہ صرف کھانے پینے کے معاملات میں امیر حمزہ اور مقبل کو چارپائی کے نیچے ڈھکیل کر عادیہ بانو کی دونوں چھاتیوں سے دودھ پینے بلکہ امیر کے جھولے کا ہیرا چرا لنے اور مہمانوں کے زیور آت چھپانے سے بھی اپنی حد سے بڑھی ہوئی حرص و آز کی قوتوں کا ثبوت دیا ہے۔

عمرو عیار کی طمع اس قدر شدید تھی کہ روپیہ پیسہ کے سامنے وہ خود اپنی جان کی بھی کوئی حقیقت نہیں سمجھتا تھا۔ لیکن یہ عجیب بات تھی کہ روپیہ پیسہ اس کے پاس کسی مقصد کا ذریعہ نہیں تھا بلکہ جارج الیٹ کے مشہور ناول "سلاس مارنر" کے ہیرو سلاس مارنر کی طرح اس کے پاس بھی دولت بذات خود ایک مقصد اور ایک مطمح نظر تھی اور وہ دولت کو اس لئے جمع کرتا تھا کہ وہ دولت ہے۔ سلاس مارنر اور عمرو عیار کے دولت جمع کرنے کی خواہش میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ اول الذکر اس کو اس لئے چاہتا تھا کہ وہ اس کے دل کے گوشہ محبت کو پُر کرتی تھی۔ لیکن موخر الذکر کی آنکھوں

کو ٹھنڈک پہونچاتی تھی سراندیپ کے سفر میں جب امیر حمزہ کا جہاز گرداب میں پھنس گیا تو عمرو نے جہاز والوں کے ہاتھ اپنی جان کو روپیوں کے معاوضہ میں فروخت کرنا قبول کر لیا۔ کیا یہ حرص کی انتہائی صورت نہیں؟

ان خلاف عادت مثالوں کو چھوڑ کر بھی اس مجسم حرص و آز کی بعض کارروائیاں ایسی پاکیزہ اور حریص انسانوں کی خام کاریوں کا نمونہ ہیں کہ ان کو پڑھ کر شاید ہی کوئی شخص دیر تک لطف اندوز نہ ہوتا ہو۔ کوہ سراندیپ پر پھرتا پھرتا تھک جاتا ہے۔ اور اس اثنار میں سالم نامی ایک باخدا بزرگ سے ملاقات ہوتی ہے۔ وہ عمرو عیار کو قدم آدم کا راستہ بتلاتے ہیں اور تاکید اً کہہ دیتے ہیں کہ وہاں کے زر و جواہر پر نگاہ نہ ڈالنا ورنہ راستہ نہ مل سکے گا۔ میاں عیار وہاں سے تو وعدے وعید کے راستہ معلوم کر لیتے ہیں لیکن زیارت سے واپس ہوتے ہیں تو جواہرات کی منضبر لگاوٹ ان کے دامن دل کو اس شدت کے ساتھ کھینچ لیتی ہے کہ:۔

"منہ میں پانی بھر آیا۔ دل میں لالچ لہرا آیا۔ سوچا کہ حضرت آدم کے قدم کی زیارت تو کر چکا۔ اب ان جواہرات کو لے کر ہمار ے

جلدی اپنے لشکر کی راہ لی۔ یہاں کون دیکھنے آتا ہے؟ کون
قید کر کے لے جاتا ہے۔ کملی بچھا کر تمام جواہرات کو سمیٹا۔ لیکن جب
دروازہ کے پاس پہونچا تو دروازہ آنکھوں سے اوجھل ہو گیا
...... عمر نے پھر الٹے پاؤں آ کر جہاں جواہر پڑا تھا وہیں ڈال دیا
دروازہ پر جو نگاہ کی دروازہ بدستور دکھائی دیا۔ عمر نے
پھر تجویز کیا کہ پہلے اس دروازے پر نشان رکھ آیا چاہیئے تب
جواہر کو یہاں سے لے جانا چاہیئے...... نیم تلخ اپنا دروازہ
کی چوکھٹ کی زد پر رکھ کر جواہروں کے ڈھیر کے پاس کھڑے ہو کر
دروازے کو تاکا دروازہ اور تاج دکھائی دیا...... (ص ۱۳۴)

دوسری مثال اس کی حرص و آز کی جو دلچسپی میں پہلی مثال سے
کسی طرح کم نہیں ہے وہ ہے جہاں اس نے روپے پیسے کے لالچ
میں اپنی جان تک دینی گوارا کر لی۔ امیر حمزہ کا جہاز سراندیپ کے
سفر میں گرداب بلا سے تہ و بالا ہو کر ڈوبنے لگتا ہے۔ بچنے کی صرف
ایک تدبیر معلوم ہوئی کہ امیر حمزہ یا ان کے نائب جب تک سد سکندری
پر چڑھ کر طبل سکندری نہ بجائیں گے جہاز گرداب سے نکل نہیں سکے گا
امیر حمزہ اوپر جانے کے لئے تیار ہوئے تو عمرو کو ایسے موقع سے کما حقہ
فائدہ اٹھانے کی سوجھی اور سب لوگوں کی طرف مخاطب ہو کر بولا

یار، وتم لوگوں کا بل بکراہتا ہوں۔ اس وقت تو گرہ کھولتے جاؤ
شاید پنپ رہوں تو اپنی محنت کا اجورہ پاؤں"
ہر ایک کو جان کی فکر لگی ہوئی تھی اس لئے :۔
"ہر ایک نے ایک کی جگہ سو اور سو کی جگہ لاکھ دینار کا تمسک
لکھ کر عمرو کے حوالے کیا" عمر نے یہ شعر پڑھا۔

دریں دریائے بے پایاں دریں طوفانِ شج افزا   دل افگندیم بسم اللہ مجریہا و مرسٰہا

اور دم سادھ کر ایک جست لگائی اور سد سکندری پر بہزار خرابی
پہونچ گیا" (صفحہ ۱۲۵)

(۱۰)

عمرو عیار کی بزدلانہ حرکتیں اور ڈرپوک کوششیں بھی اس کے
کردار کو کچھ کم دلچسپ نہیں بنا رہی ہیں۔ عام طور پر یہ چیز کسی کردار کو
نہ صرف ساقط از اعتبار اور مضحکہ خیز بلکہ مذموم بنا دیتی ہے۔ یہ عنصر
نجک کے کردار کا بھی ایک جزو ہے لیکن اس کی وجہ سے اس کا
کردار جس قدر ذلیل معلوم ہوتا ہے اسی قدر عمرو عیار کا کردار زیادہ
دلچسپ بن جاتا ہے۔ اسی موقع پر کسی فلسفی کا یہ خیال یاد آجاتا
ہے کہ چیزیں بذات خود اچھی یا بری نہیں ہوتیں بلکہ اچھے اور برے
خود اُن کے استعمال کے طریقے ہوتے ہیں۔ نجک کی مثال میں

بزدلی اور نامردی کا اظہار جن واقعات کے اندر کیا گیا ہے وہ اس کی اس خاص حالت پر ایسے براہ راست موثر ہوتے ہیں کہ پڑھنے والے کی نظروں میں اس کی صرف بزدلی ہی بزدلی دکھائی دیتی ہے۔ جس کی وجہ سے ہر پڑھنے والا اس کے متعلق نہایت ذلیل و خوار خیالات قائم کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ لیکن جب وہ ماحول جس کے درمیان اس خصلت کا اظہار ہوا ہے اس کو نمایاں صورت نہیں دیتا تو ناظرین کے پاس اس کی کوئی اہمیت ہی نہیں رہتی۔ اور وہ گرد و پیش کے بہت سے واقعات میں کا ایک معمولی واقعہ بن جاتی ہے اور جب کسی کردار کے بزدلانہ افعال سے نظر خراش نتیجے کے بجائے مسرت خیز نتیجہ مرتب ہو رہا ہو تو قاری اس خاص خصلت کی بھی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

ذیل میں ہم عمرو عیار اور بختک کی بزدلی کی چند مثالیں پیش کر کے اپنے بیانات کو مصدق بنانا چاہتے ہیں۔ عمرو مکتب کے ملا کو ہزار طرح ستا کر اور تکلیفیں پہونچا کر کوہ ابو قبیس پر مع حمزہ اور مقبل جا رہتا ہے۔ عبد المطلب کے فرمانے پر ملا مکتب کے چند لڑکوں کو لے کر اس کو گرفتار کرنے آتا ہے۔ عمرو نے اس دفعہ تو ملا صاحب کا احترام اور تقدس قطعاً بالائے طاق رکھ کر پہلے ان کے چیلے ابو جہل کا منہ سنگریزوں سے زخمی کیا اور اس کے بعد جب خود ملا آگے بڑھا تو

ایک بڑا سا پتھر پھینک کر اس کا سر ہی توڑ دیا۔ اس واقعے پر خواجہ عبد المطلب آگ بگولا ہو کر نکلے اور عمرو کو بھی اس کی خبر پہونچی تو اُس کے پیر اکھڑ گئے اور مارے ڈر کے ایسا بھاگا کہ خود اپنے یارِ غار حمزہ کی طرف بھی مُنہ پھیر کر نہ دیکھا کہ کس حال میں ہے۔

مکے سے رخصت ہو کر امیر حمزہ مدائن کی طرف پہلی دفعہ کوچ کرتے ہیں۔ راستے میں ایک دوراہا ملتا ہے جہاں سے دو راستے مدائن کو جاتے ہیں۔ لوگوں نے امیر سے کہا کہ پہلا راستہ صاف مگر چکر کا ہے۔ دوسرا راستہ نزدیک کا ایک آدم خوار شیر کی بود و باش کی وجہ سے نہایت خوفناک اور ناقابل گزر بن گیا ہے۔ امیر نے دور کے صاف راستے سے تو فوج کو روانہ کیا اور آپ خود عمرو کو ساتھ لے کر پُر خطر راستے سے چل پڑے۔ "بیشۂ فیض" میں پہونچ کر کچھ ستا رہے تھے کہ

دفعتہً نیستاں میں کچھ کھڑکھڑاہٹ پیدا ہوئی۔ جانور کی آہٹ ہویدا ہوئی اور ایک شیر اس میں سے نکلا۔ عمرو نے تمام عمر میں کا شیر بھی نہ دیکھا تھا۔ جوں ہی اس کو دیکھا خوف سے گھوڑے کو چھوڑ کر ایک عظیم الشان درخت پر چڑھ گیا اور امیر کو پکار پکار کر کہنے لگا۔ حمزہ! ایک شیر بڑا ہی لمبا چوڑا نیستان سے نکلا ہے اور آپ کی طرف چلا آتا ہے۔ خدا کے واسطے جلدی سے بھاگ

میرے پاس چلے آیئے یا بھاگ کر کسی درخت پر چڑھ جایئے۔ امیر عمرو کی یہ بات سن کر بہت ہنسے اور فرمانے لگے "روباہ خصلت! کیوں بدحواس ہوا جاتا ہے۔ کچھ دیوانہ اور سودائی ہے خود اس کے مارنے کے واسطے میں اس راہ سے آیا ہوں .... وغیرہ"

عمرو عیار کی بزدلی میں اُس کے اعتقادات کو بھی ایک بڑی حد تک دخل ہے۔ وہ امیر کے ساتھ سراندیپ جانے سے اس بنا پر معافی مانگتا ہے کہ "جن جادو اور پانی تین چیزوں سے اسے بہت ڈر لگتا ہے" عمرو کے جیسے کردار والے شخص میں بزدلی کا نہ ہونا تعجب سے خالی نہیں ہوسکتا۔ کیونکہ ایک مکمل ظریفانہ کردار پیش کرنے میں جہاں تک ممکن ہو ایسے تمام عناصر سے دامن بچانا مناسب ہے جن سے کردار میں سنجیدگی پیدا ہوجاتی ہے۔ جُبن کا نہ ہونا شجاعت کا سبب ہوگا۔ اور شجیع آدمی ہمیشہ خوددار اور سنجیدہ ہوتا ہے۔ گویا ایک معمولی نفسیاتی کیفیت پر خیال نہ رکھنے سے ایک بہتر سے بہتر کردار نہایت پست بنایا جاسکتا ہے۔

اس کے بالکل برعکس حالت بختک کی بزدلی کی ہے۔ امیر حمزہ کا مقابلہ کرنے سے ڈر کر جب وہ گستہم پہلوان کو حمزہ سے قوت آزمائی کرنے پر اُبھارتا ہے تو حمزہ بلکہ تمام اشخاص قصہ کے آگے اس کا کردار

بے حد حقیر اور ذلیل معلوم ہونے لگتا ہے۔ اس کے علاوہ بختک کی پوشیدہ ریشہ دوانیاں اور شرمناک تدبیریں جو حمزہ کو شکست دینے کے لئے اختیار کی گئیں ان سے اس کا کردار کس قدر ذلیل معلوم ہونے لگتا ہے اس کا اندازہ خود داستان پڑھنے سے بخوبی ہو سکتا ہے۔

(۱۱)

اب ہم عمرو عیار کے کردار کے ایک اہم بالشان عنصر یعنی اس کی شوخ کرداری کو جانچنا چاہتے ہیں جس میں ظرافت کا بڑا امتزاج ہے شرارت کبھی تو کسی مقصد کے حاصل کرنے کا ذریعہ بنائی جاتی ہے اور کبھی وہ خود مقصد ہوتی ہے۔ عمرو کی شوخیاں عموماً پہلی نوعیت کی ہیں۔ اس کی شرارتیں ہر جگہ بامعنی خیز اور نتیجہ پیدا کرنے والی ہیں۔ اس قسم کی شرارتیں اس طرح صادر ہو جاتی ہیں کہ ایک کام جو ایک عام اور معمولی طریقے پر انجام دیا جا سکتا ہو اسی کو جدت طبع کی آمیزش سے ایک دلچسپ اور ظریفانہ انداز میں ختم کیا جائے۔

ہم نے اوپر بیان کیا ہے کہ عمرو عیار کا مد مقابل بختک شخص ہوا ہے اور اسی کو زمین بنا کر عمرو عیار کی شرارتوں کی رنگ آمیزی سے نفس قصہ میں عجیب عجیب شگوفے کھلائے گئے ہیں۔ عمرو حمزہ کا دوست تھا اور بختک اس کا دشمن۔ عمرو کو فطرتاً اپنے دوست کے بدخواہوں

کے ساتھ عداوت ہونی چاہیئے تھی لیکن حمزہ کے دشمنوں میں صرف غریب بختک ہی ایسا ہے جو قصہ نگار کے ہتّے چڑھ کر عمرو عیار کا تختۂ مشق بن گیا ہے۔ لیکن اس تمام محشرستانِ ظرافت پر اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس کی تخلیق میں خود بختک کی نادانیوں کو بڑی حد تک دخل ہے۔

عمرو کی شوخیوں کو ہم اگر "ستم ظریفی" کہیں تو زیادہ موزوں ہوگا۔ کیونکہ وہ اپنی شرارتوں کا ہدف ہر وقت کسی نہ کسی کو بناتا اور خود مسرور ہوتا اور اپنے ناظرین کو محظوظ کرتا ہے۔ اگر ہم اس عیار کی شرارتوں کا فرداً فرداً حساب لگانا چاہیں تو یقیناً ایک کتاب اتنی ہی ضخیم تیار ہو جائے گی جتنی خود اس کی سوانح عمری ہو سکتی ہے۔ اس کے رشتۂ حیات میں ظرافت کے تار اس طرح پیوست کئے گئے ہیں کہ ایک کا دوسرے سے جدا کرنا دقت طلب امر ہے۔

عمرو عیار کی شوخیوں کے متعلق یہ معلوم کرنا بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ وہ نوعیت میں نہایت معمولی بلکہ اکثر عامیانہ ہیں لیکن ہندوستانی لڑکوں کی فطرت کے اس قدر مطابق ہیں کہ خواہ مخواہ ان کی وقعت دل میں سما جاتی ہے۔ اور سچ تو یہ ہے

کہ ہندی نوعمر لڑکے اور وہ بھی مکتب میں پڑھنے والے۔ اور ایک ظریف انسان کے کردار کے نقشے اس قدر وسیع اور خوبصورت پیمانے پر ہم کو اُردو ادب میں کہیں دستیاب نہیں ہو سکتے۔ اول تو ظریفانہ ادب کی اُردو میں کمی ہے اور جہاں خال خال حضرات نے اس طرف توجہ کی بھی ہے تو اس قسم کے گھریلو امور اُن کی توجہ کے محتاج رہے۔ حالانکہ آج کل روزانہ زندگی کے معمولی اور گھریلو اُمور کو خوشگوار انداز میں پیش کرنے کی طرف دماغوں نے جو پلٹا کھایا ہے اُس کے اعتبار سے اس صنف کے کردار بھی ضرور پیش کئے جانے چاہیئے تھے۔ بہرحال متذکرہ بالا اسباب، اُردو ادب میں ظریفانہ ادبی کرداروں کا فقدان اور کئی مماثل اسباب ہیں جو عمرو عیار کے کردار کو اُردو ادب میں ایک دلچسپ اور ممتاز حیثیت عطا کرتے ہیں۔

ہم یہاں پر صرف ایک دو ایسے واقعات "اس بابائے دوندگاں و عیارانِ جہاں" کی حیات افسانوی سے انتخاب کرکے ہدیۂ ناظرین کرتے ہیں جن میں کوئی نمایاں خصوصیت مل سکتی ہے۔

عمرو عیار کی تعلیمی زندگی غریب مُلّا کی پریشاں حالیوں کا دُکھڑا اور اس کی جدت طرازانہ شوخیوں کا ایک سلسلہ ہے۔

فطرتاً آپ بد شوق اور کھیل کود کی طرف مائل خواجہ عبدالمطلب کے اصرار اور امیر حمزہ کی رفاقت کے خیال نے مکتب میں بٹھایا تو کیا ہوا روز روز کی شرارتوں سے ملّا اور تمام لڑکوں کا دم ناک میں آگیا تھا۔ الف۔ بے۔ تے پر ملّا سے اچھی خاصی جھوڑ ہو گئی۔ ایک روز لڑکوں کے کھانے ملّا کے کپڑوں میں چھپا دئے جاتے ہیں۔ کسی روز خضاب میں ہڑتال شریک کر کے بیچارے ملّا کے چہرے کو ڈاڑھی کے بارے سبکدوش کر دیا جاتا ہے۔ ملّا کی مار پیٹ کا بدلہ اُس کے جسم کو سوئیوں سے چھلنی کر کے نکالا جاتا ہے۔ ابھی "باباشملہ" کی مٹھائی کے جانفرسا سانحہ سے ملّا کی طبیعت عَمرو سے صاف نہیں ہوئی تھی کہ دوسرے روز صبح سویرے آپ سب سے اوّل مکتب میں جا کر اُس کو جھاڑ صاف کر کے پڑھنے بیٹھ جاتے ہیں۔ حضرت ملّا صاحب کو دنیا کی اونچ نیچ کی کیا خبر تھی اُنھوں نے دل میں کہا کہ "اس پر میرا خوف غالب ہے۔ سب سے پہلے آیا ہے۔ آج اس کو کچھ نہ کہنا چاہیے۔ بھلاوا دیا چاہیے۔" حالانکہ یہ بھی عَمرو کی ایک مجہول شرارت تھی۔ اس کی اس تمام کارروائی کا مقصد صرف یہ تھا کہ ملّاجی کو ایک نفسیاتی مغالطہ میں ڈالا جائے۔ اور اُس کے دل پر اپنی انفعالیت اور شرمندگی کا

نقش جما کر دوسری بڑی شرارت کے لئے راستہ تیار کر لیا جائے چنانچہ

ملا نے سب کو سبق دیکر...... خضاب تیار کر کے عمرو کے ہاتھ پہلے

سے حمام میں بھیجدیا اور پیچھے آپ قصد حمام کا کیا۔ عمرو نے راہ

میں فرصت پاکر دو بھر ہڑتال خوب باریک پیس کر خضاب میں

ملا دیا۔ ہرگاہ ملاجی حمام میں گئے۔ وہ خضاب ڈاڑھی مونچھوں

میں لگا کر ایک ساعت کے بعد گرم پانی سے جو دھویا تو مونچھ

ڈاڑھی کا صفایا ہو گیا۔" (صفحہ ۴۴)

ایک معمولی واقعہ سے اس کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے کہ عمرو کے خیالات کی پرواز کس جہان میں رہتی تھی۔ ظرافت اور شرارت اس کی زندگی کے اصول بن گئے تھے۔ اور خود اس کی چلبلی جدت طراز اور مضطرب طبیعت نے اس کو ہر وقت ایک نئی مہم کے سر کرنے پر ابھارا۔ اس کے مشاہدے کا زاویۂ نگاہ عمومیت سے مختلف تھا۔ ہر وہ واقعہ جو اس کی نظروں کے سامنے سے گزرتا تھا وہ اس کا خاص خوض سے مطالعہ کرتا تھا کہ اس کے کن پہلوؤں سے ظرافت پیدا کی جا سکتی ہے۔

عام طور سے بچپن کی مسرت بخش فضا ضرور اس طرز زندگی کی موید ہو سکتی ہے۔ لیکن عمرو کی خاص حالت میں عملی

دورِ حیات اور نظری ایامِ زندگی میں کسی قسم کا فرق محسوس ہی نہیں ہوتا۔

نوشیرواں "باغ داد" میں امیر حمزہ اور ان کے ساتھیوں کے لئے دعوت کا سامان فراہم کرکے اُن کو مدعو کرتا ہے۔ بختک اور عمرو کو اندر آنے کی اجازت نہ تھی۔ باغ کے مدخل پر عادی پہلوان کو اس غرض سے قائم کیا گیا تھا کہ کسی کو بادشاہ کی اجازت کے بغیر اندر نہ آنے دے۔ عمرو کے لئے ایسی رکاوٹیں کب قطعی ہو سکتی تھیں؟ عادی کی آنکھوں میں خاک جھونک آپ اندر ہو رہے۔ اور اندر پہونچنے کے بعد آپ نے جو جو کام کئے وہ نہایت دلچسپ اور حیرت انگیز ہیں۔

عمرو مشکل سے یا آسانی سے غرض بہر حال اندر تو پہونچ گیا۔ اب نوشیرواں کی محفلِ عیش میں بار کس طرح پا سکتا تھا؟ امیر کسی طرح اس کو اپنے پاس نہیں بلا سکتے تھے۔ کیونکہ بادشاہ کا حکم ان پر قابلِ پابندی تھا۔ نوشیرواں اس کی فتنہ پردازیوں سے خوف تھا کہ اس کی موجودگی مجلسِ عشرت میں ضرور تفرقہ اندازی کا باعث ہوگی۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ اس عیار نے اندر آنے سے پہلے ہی مجلس میں داخل ہونے کی تدبیر سوچ لی تھی۔

گلگشت کرتا ہوا اس قصر کی طرف گیا جہاں بادشاہ اور امیر بزم افروز تھے۔۔۔۔۔ متصل قصر کے ایک درخت چنار کا تھا اُس کے نیچے بیٹھ کے دوتارا ملا کر گانے لگا۔ عمرو کا گانا مردے کو جلاتا تھا۔۔۔۔ امیر کے کان میں جو آواز آگئی مقبل وفادار سے فرمانے لگے کہ "عمرو کی سی آواز آتی ہے۔۔۔۔ ہم نے عادی کو منع کر دیا تھا کہ عمرو کو باغ میں نہ آنے دے۔۔۔۔۔ پھر یہ کیونکر آگیا؟ جاؤ عادی کو تو بلا لاؤ" بادشاہ نے امیر کو برہم دیکھ کر کہا کہ "عادی کو بلانا کچھ ضرور نہیں۔ ہم نے عمرو کا قصور معاف کیا۔ ہاں عمرو کو بلا لو۔۔۔۔" (صفحہ ۹۴)

غرض عمرو کے کمال موسیقی نے اس کو بزم شاہ تک پہونچا دیا لیکن یہاں پہنچ کر ہم کو معلوم ہوتا ہے اس کے اس طرح دھوکے سے باغ میں آنے کی غرض کوئی ذاتی منفعت نہیں تھی، بلکہ امیر سے ملاقات کرنی منظور تھی۔ باغ میں داخل ہونے کے بعد سے اس کی پیش بینی نے اس کو اس امر کا یقین دلا دیا تھا کہ بختک بھی ضرور اندر آنے کی کوشش کرے گا۔ اس خیال نے اس کو "جھاڑی جھاڑی گلبن گلبن بوٹا بوٹا" دیکھنے پر مجبور کر دیا۔ اس معائنہ کے دوران میں بدر رو پر جو نگاہ پڑی، بغور جو نظر کی، دیکھا کہ کوئی شخص سر

نکال کر اُدھر اُدھر دیکھ رہا ہے اور پھر سر کو اندر کھینچ لیتا ہے۔
سمجھا کہ ہو نہ ہو یہ نحجنک ہے ...... خواجہ علف پوش سے کہ مہتر
باغبانوں کا تھا جا کر کہا کہ "تو تو غفلت میں سکھ نیندیں لے رہا ہے
اور باغ میں ایک چور بدر رو کی راہ سے گھسا جاتا ہے۔
میں نے آہٹ پا کر تجھے خبر دی ...... اب تو جان اور تیرا
کام جانے اور بادشاہ کا انتقام جانے ...... وہ گھبرا کے
مع چند باغبانوں کے بلچے لیکر اُٹھا اور بدررو سے متصل
دیوار باغ سے لگ رہا۔ جوہیں نحجنک بدررو سے نکلا۔
باغبانوں نے لپٹ کر پکڑ لیا۔ ہر چند اُس نے کہا کہ "میں نحجنک ہوں"
کسی نے نہ مانا۔ ایک درخت کے ٹہنے میں لٹکا کر ہر ایک نے بجائے
خود زدو کوب کرنی شروع کی ...... جب خوب ہڈیاں نحجنک
کی نرم ہو چکیں اور پیٹھ اور پسلیاں ورم کر گئیں"

تو اس کو ایک درخت سے بندھوایا اور ادھر بادشاہ کو ابھار کر
سیر گلگشت پر مائل کیا۔ تاکہ وہ سب ارکانِ دولت کے ساتھ اپنے
وزیر نحجنک کی شرمناک صورت دیکھیں غریب نحجنک کی شامت
آئی تھی جو یہاں اس طرح چلا آیا۔ اس فضیحت کے بعد جب دربار
میں جگہ ملی اس نے پھر اپنے کرتوتوں سے اپنے آپ کو عمرو کی آنکھ

میں کانٹے کی طرح کھٹکا دیا۔ امیر حمزہ کی نگاہ جب سے مہر نگار پر پڑی تھی ہر گھڑی اُٹھ کر باہر جاتے اور بام دلدار پر نگاہ ڈال آتے بختک تاڑ گیا اور اُن کو روکنے کی کوشش شروع کی اور بادشاہ سے کہا کہ

"لوگ ہر گھڑی محفل سے اُٹھ اُٹھ کر باہر جاتے ہیں۔ مجلس کا لطف جاتا ہے...... حکم دیجئے کہ جو کوئی بلا ضرورت مجلس سے باہر کا قصد کرے گا اس پر سو تمن جرمانہ دینا پڑے گا۔"

امیر نے بھی اس کی تائید کی لیکن اُٹھنا کم نہ ہوا اور جرمانے بھرتے رہے۔ بزرجمہر کے اشارے پر عمرو نے بختک کو جن جن طریقوں سے رُسوا کیا اُس کا منظر صفحہ ۱۰۵ اور ۱۰۶ پر ملاحظہ فرمائیے۔

(۱۴)

عمرو عیار کا کردار کتنے ہی مضحکہ خیز اور دلچسپ صفات کا مجموعہ کیوں نہ ہو لیکن چند عمدہ صفات سے کلیتہً خالی نہیں ہے۔ عمرو عیار لالچی، چور، شریر غرض سب کچھ تھا لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ نہایت عاقل اور فرزانہ بھی تھا۔ اس کے دور اندیش ہونے میں کسی کو شبہ نہیں۔ اس کے اس خاص وصف کو ہم اس کے کردار کے عمیق مطالعہ کے بعد اخذ کر سکتے ہیں۔

عمرو بہ لحاظ نام اور باعتبار کردار ایک عیار ہے۔ اور عیار

بھی کیسا، شاید اس کے جیسے بلند پایہ عیار بہت کم گزرے ہوں گے ظاہر ہے کہ اس پیشہ کی تمام خدمات انجام دینے کے لئے جس قماش کے آدمی کی ضرورت ہوگی وہ نہایت ذکی اور سریع الفہم ہوگا۔ کیونکہ اس کے بغیر اس پیشہ میں کامیابی ممکن نہیں ہے بے معنی مذاق اور لغو شرارت بیوقوفی کی علامات ہیں۔ اس قسم کے مذاق سے عمرو عیار کے کردار کا دامن عموماً پاک ہے۔ اس کا مذاق موزوں اور نتیجہ خیز ہوتا ہے۔

وہ تمام فطری افعال بھی جو عمرو سے منسوب کئے گئے ہیں، ایسے نہیں ہیں کہ ہر کس و ناکس ان کا سر انجام کر سکے۔ اس نے اپنی عقل خداداد کی مدد سے امیر حمزہ کو قدم قدم پر ٹھوکریں کھانے سے بچایا ہے۔ امیر حمزہ ایک شجیع اور بہادر انسان ہیں جن کی طبیعت ہر بہادر انسان کی طرح سادہ اور ایچ پیچ سے بیخبر واقع ہوئی ہے۔ وہ فتنہ پردازانہ پیچیدگیوں سے کماحقہ ناواقف ہیں۔ کیونکہ ان کو اپنی قوت بازو پر پورا بھروسہ ہے۔ وہ کمزور انسان ہوتا ہے جس کی ہمت شرمناک ریشہ دوانیوں میں صرف ہوتی ہے جب قوت طبیعی سے کامیابی حاصل کرنی اس کے حصہ میں نہیں ہوتی تو وہ مجبوراً اور فطرتاً سازشوں پر اتر آتا ہے حمزہ جیسے دلیر شخص پر ایک روک تھام کی کل بھی ہونی ضروری تھی۔ جو اس کو اونچ نیچ سے آگاہ کرتی رہے

یہ کام عمرو عیار کے سپرد کیا گیا ہے۔ اور اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ عمرو عیار کی تمام افسانوی حیات کا کس قدر حصہ خود اپنی ذات کے لئے صرف ہوا ہے اور کتنا امیر حمزہ کے لئے وقف ہے؟ صرف اس کی حرص تو ہم کو کہیں کہیں اس کا شبہ دلاتی ہے کہ اس کو اپنا خیال ہے اس کے سوا اور کہیں یہ ثابت نہیں ہوتا کہ عمرو نے کوئی کام ذاتی نفع کی خاطر انجام دیا ہے۔

اس خاص نقطۂ نظر سے بھی عمرو کی حالت واضح ہو جانے کے بعد ہم کو اس کی بے مثل ذکاوت اور فراست کی ماہیت کے سمجھنے میں کوئی دقت باقی نہیں رہتی۔ عمرو کی ہوشیاری سے آجکل کے طبیب بھی سبق لے سکتے ہیں۔ گستہم پہلوان نے دھوکے سے امیر اور ان کے رفقا کو اپنے مکان میں دعوت پہ بلایا۔ بے خبری کے عالم میں چار سو مسلح سپاہی امیر پر آن پڑے۔ ایسی نازک حالت میں امیر کے جاں نثار رفقا میں سے بہرام نے سینہ سپر کر کے اس وار کو اپنے شکم پر لیا جو امیر پر اترا چاہتا تھا۔ اس صدمے سے اس کی آنتیں پیٹ کے باہر نکل پڑیں اور سسکنے لگا۔ بزرجمہر جن کی ذات میں ایک قدیم حکیم کے پورے لوازم جمع تھے، نہایت پریشان تھے کہ بہرام گرو دہ دل پر ہاتھ لگانے سے فوراً مر جانے گا اور بغیر مگر ...

ہے کہ رودۂ دل کو ہاتھ نہ لگایا جائے اور زخم کے سینے کی کوئی تدبیر عمل میں آئے۔"

"عمرو بولا خواجہ! واقعی میں آپ حکیم حاذق ہیں اور میرے استاد حاذق ہیں۔ لیکن حق یہ ہے کہ حکمت بہت مشکل ہے۔"...... یہ کہکر ایک استرہ جیب سے نکالا۔ بہرام کو دونوں پاؤں کے درمیان دبا کر ہاتھ پیٹ کی طرف بڑھایا۔ بزرجمہر نے عمرو سے پوچھا کہ ارادہ کیا ہے؟ عمرو نے کہا کہ جتنی آنتیں پیٹ کے باہر ہیں اُن کو ہاتھ کی صفائی سے صاف کر دوں گا...... پھر مرہم لگا کر اچھا کر دوں گا۔" بہرام نے عمرو کی جو تقریر سنی، سناٹے میں آیا۔ زندگی سے مایوس ہو کر نہایت گھبرایا۔ ٹھنڈی سانس جو حسرت سے بھری تمام آنتیں پیٹ میں جاتی رہیں۔" (ص ۹۲)

اس میں شک نہیں کہ بادی النظر میں عمرو کے دانشمندانہ افعال بعض وقت نہایت معمولی نظر آئیں گے لیکن حقیقت یہ ہے کہ معلوم ہو جانے کے بعد ہر شے آسان ہے۔

نوعیت میں اس سے بالکل مختلف ایک اور مثال اس کی ہوشیاری کی پیش کر کے ہم اس بحث کو ختم کرتے ہیں۔

امیر حمزہ کا جزیرۂ سراندیپ کو جانا ٹھہر گیا اور بادشاہ نے امیر کی درخواست پر مہر نگار کے ساتھ ان کی منگنی کی رسم ادا کئے جانے

کا حکم بھی صادر فرما دیا۔ امیر محل میں جا رہے تھے۔ بختک کے دل میں شرارت کی سمائی کہ چل کر سننا چاہیے کہ امیر اور مہر نگار میں کیا راز کی باتیں ہوتی ہیں۔ فوراً خچر پر سوار ہو کر نکلا۔ محل کے قریب دونوں کی مٹ بھیڑ ہوئی عمرو نے امیر سے کہا کہ آپ چلیے۔ میں اسے سمجھ لوں گا۔ آگے بڑھ کر بختک کے خچر کی باگ پکڑ لی اور ایک پرانا تمسک اُس کے آگے کر دیا جس کی رو سے اس کے (۵۰۰) تمن بختک پر واجب الادا تھے۔ عذر کرنے لگا کہ "میں ہندوستان جا رہا ہوں، جیتا واپس ہوتا ہوں یا مردہ، میری رقم واپس کر دیجیے۔" بختک کے پاس اس وقت رقم کہاں تھی۔ بلطائف الحیل ٹالنا چاہا۔ عمرو اُس کے سر ہو رہا اور زخمی کر کے واپس لوٹا۔

محل میں داخل ہونے کی کوشش کی تو دربان لکڑی اٹھا کر پیچھے دوڑا۔ عمرو آنکھوں پر ہاتھ رکھ کر اس زور سے چلایا کہ امیر بدحواس ہو گئے۔ دربان منت سماجت کرنے لگا۔ غرض اچھا خاصا ہنگامہ برپا ہو گیا۔ خود امیر دوڑے ہوئے باہر تشریف لائے اور آنکھوں پر سے ہاتھوں کو علیحدہ کیا تو دیکھا کہ آنکھیں صاف اور تارا سی چمکتی ہیں۔ شرارت کا سبب پوچھا۔ کہنے لگا آپ کے سر کی قسم دربان نے لکڑی میرے مارنے کو اٹھائی تھی۔ اگر لکڑی مارتا تو میری آنکھ ہی میں

لگتی اور آنکھیں پھوڑ ہی ڈالتی۔" امیر اس کو اندر لے گئے۔

عمرو کی یہ ساری کوشش صرف اس مقصد کے ماتحت عمل میں آئی کہ کسی طرح اندر جا کر اپنی "سرمایہ دار" معشوقہ فتنہ بانو سے ملے اور کچھ نقد مار لے جائے۔

ان چند مثالوں سے نہ صرف عمرو کی دور اندیشی، ذکاوت اور ہوشیاری کا ثبوت ملتا ہے بلکہ ان سے اس کی دوستانہ ہمدردی، ایثار، رفاقت اور امیر حمزہ کے ساتھ اس کی خود فراموشانہ محبت کا بھی پتہ چلتا ہے۔

(۱۳)

ہمارے اوپر کے بیانات اس امر کے کافی مظہر ہیں کہ عمرو عیار کے کرداری عناصر انفرادی حیثیت سے نہیں بلکہ مجموعی حیثیت سے اس میں ایک انفرادیت پیدا کر کے اس کو ادبیات کے زندہ کرداروں میں شامل کر رہے ہیں۔ اگر کوئی شخص ہم سے یہ کہے کہ عمرو عیار کے کردار میں جدید کردار نگاری کی تمام خوبیاں موجود ہیں یا یہ کہ اس کے کردار میں کوئی خمق ہے تو شاید ہم اس کو تسلیم کرنے کے لئے تیار نہ ہو سکیں گے۔ لیکن ہم اس امر سے انکار نہیں کر سکتے کہ عمرو عیار کے جیسے کردار نہ صرف اردو ادبیات میں مفقود ہیں بلکہ دنیا کی دوسری

زبانوں میں بھی یہ شکل دستیاب ہو سکیں گے۔ اس کی وجہ ہم نے اوپر کسی مقام پر بالتفصیل بیان کر دی ہے۔ اس کے کردار کی یہ خصوصیّت یا وہ وصف اس کو باقی رہنے والے کرداروں کی فہرست میں شامل نہیں کراتے ہیں بلکہ یہ تمام اوصاف ہیں جن کی ہیئت اجتماعی عمرو عیّار کے کردار کو ایک چلتے پھرتے گوشت اور پوست والے انسان کی طرح ہمارے سامنے لا کر کھڑا کر رہی ہے۔

عمرو عیّار کے کردار کی اہمیت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ سارے قصے میں رگ و ریشوں کی طرح چاروں طرف دوڑ گیا ہے گو آخری داستان میں اس کا ذکر کم ہے لیکن پہلی تین داستانیں اس کے کارناموں سے لبریز ہیں۔

ہم نے کردار نگاری کے اصول میں یہ بیان کیا ہے کہ اشخاصِ قصہ کی ظاہری شکل اور شباہت کے ساتھ ساتھ جب تک اُن کے لباس اور اس کی خصوصیات کا بھی ذکر نہ کیا جائے ہم ان سے مانوس ہو ہی نہیں سکتے اور ان کو انسانی نمونوں کے مختصر ستاں سے ممیّز نہیں کر سکتے۔ یہ دونوں چیزیں خصوصاً لباس اشخاص قصہ کی صورتوں کو ہمارے ذہنوں میں معیّن اور واضح طور پر مشخص کر دیتی ہیں۔ داستانوں میں اشخاصِ قصہ کے لباس کا ذکر کوئی نئی چیز نہیں

لیکن داستانِ امیر حمزہ کا مصنف برخلاف تمام اصلی اشخاصِ قصہ کے عمرو عیّار کے لباس کا ذکر بے حد تفصیل کے ساتھ پیش کرتا ہے اور عیّاری کے لباس کا بیان اس سے زیادہ تفصیل کے ساتھ ہم کو شاید ہی کہیں دستیاب ہو سکے (ملاحظہ ہو صـ۷۴-۷۵) مصنف کی اس دور بینی کے ہم خاص طور پر ممنون ہیں۔

(۱۴)

اس مقالہ کو ہم اس وقت تک تشفی کے ساتھ ختم نہیں کر سکتے جب تک کہ ان چند خامیوں کی طرف بھی ایک اجمالی اشارہ نہ کر دیں جو قصہ نگار نے بہ لحاظ کردار نگار عمرو کی شخصیت کے پیش کرنے میں کی ہیں۔ اگر فوق الفطرت عناصر سے چشم پوشی اس عذر کی بناء پر کر بھی لی جائے کہ قدیم قصوں کا یہ ایک لازمی اصول تھا پھر بھی بعض ایسے غیر نفسیاتی اور خلافِ فطرتِ انسانی امور کے پیدا کرنے پر قصہ نگار کسی حال میں بھی معاف نہیں کیا جا سکتا جو اس کے روزانہ مشاہدہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اگر ذرا بھی توجہ کی جاتی تو کوئی وجہ نہیں کہ عمرو کا کردار چند معمولی اور پیش پا افتادہ اسقام سے پاک نہ ہو جاتا۔

تمام فوق الفطرت قصوں کی طرح "داستان حمزہ" کے کردار بھی اپنی پیدائش کے وقت سے لے کر آخر وقت تک ایک حالت پر قائم

رہتے ہیں۔ حمزہ ہو یا عمرو کسی کے بچپن اور بڑھاپے میں کوئی فرق نظر نہیں آتا جس حالت میں کہ دنیائے افسانہ میں وہ وجود پذیر ہوتے ہیں اسی عالم میں راہی عدم بھی۔ عمرو کی زندگی کے ابتدائی اور آخری واقعات کے تقابلی مطالعہ سے ہمارے اس بیان کی تصدیق ہو سکتی ہے۔

قصہ نگار نے ایام شیر خوارگی ہی میں عمرو سے ایسے افعال سرزد کرائے ہیں جو کسی حال میں بھی بے سمجھ لڑکوں سے سرانجام نہیں پا سکتے۔ اگر عمرو کی پہلی شرارت یعنی بزرجمہر کی انگشتری کے چرا لینے کو ایک اتفاق سمجھ کر ہمارا ذہن تسلیم بھی کر لے پھر بھی یہ کب قرین قیاس ہو سکتا ہے کہ چار ماہ کا بچہ اپنے سے زیادہ قوی لڑکوں کو قصداً پلنگ سے نیچے گرا کر دایہ کی دونوں چھاتیوں سے آپ اکیلا دودھ پی جائے۔

اس مثال سے زیادہ بعید از قیاس عمرو کا حمزہ کے جھولے سے لعل چرانا ہے۔ عمرو نے مکتب کے ملا سے پہلے سبق پر جو حجت کی تھی وہ ایسی ہے کہ شاید آج کل کے بعض انٹرنس کے طالبعلموں کی سمجھ میں بھی اچھی طرح نہ آسکے۔ یہ وہ غلطی ہے جس کا ارتکاب نذیر احمد نے بھی اپنی ہر دلعزیز تصنیف "توبۃ النصوح" میں کیا ہے اور جس کا ذکر ہم نے اس کتاب میں بالتفصیل کیا ہے جہاں عمر اور مکالمے میں مطابقت کی ضرورت پر زور دیا گیا ہے۔[1]

[1] ملاحظہ ہو "دنیائے افسانہ" صہ ۹۱

"..... عمرو سے جب اس نے کہا کہ "الف"۔ بولا "راست اور برحق ہے" ملّا نے کہا کہ "میں کہتا ہوں کہ "الف" کہہ تو کہتا ہے کہ "راست اور برحق ہے"۔ یہ کیا بات ہے؟ کیسا احمق ہے؟ عمرو نے کہا کہ "جو آپ کہتے ہیں اُس کا "جواب" دیتا ہوں۔ جو بات میں سمجھا ہوں وہی خدمت عالی میں عرض کر رہا ہوں۔ یعنی آپ کہتے ہیں "الف" میں کہتا ہوں "راست اور برحق ہے"۔ اس میں سرمو فرق نہیں مطلق ہے۔ یعنی الف سیدھا ہے اور الف کا عدد ایک ہے۔ اور ذات وحدہ لاشریک کی بھی واحد ہے۔ اگر یہ غلط اور لغو کہتا ہوں تو آپ تادیب اور تنبیہ فرمائیے۔ مجھے قائل کیجئے۔ اور کسی طور پر سمجھائے۔ آپ اس میں کیا کہتے ہیں؟ کیا خدا واحد نہیں ہے؟ ..... کوئی بھی اس سے مشارکت رکھتا ہے؟ اس کے سوائے اور کوئی شان وحدانیت رکھتا ہے؟ ..... وغیرہ" (۱۳۱ تا ۱۳۳)

یہاں ہم بخوف طوالت صرف ایک نمونے پر اکتفا کرتے ہیں۔ ان تمام خلاف عادت واقعات کو پڑھنے کے بعد قاری کے دل میں یہ خیال خود بخود پیدا ہوگا کہ جس شخص نے صفحے کے صفحے سیاہ کر ڈالے ہیں اور نہ صرف سیاہ کئے بلکہ ان میں ایسی دلچسپی مضمر رکھی ہے کہ آج تک لوگ داستان کو برابر پڑھے چلے جا رہے ہیں۔ ایسا کیا بیوقوف تھا کہ اُس میں سچ اور جھوٹ میں تمیز کرنے کا شعور نہ تھا؟ قصے کی سیرتوں کے طویل سلسلے پلاٹ کا

ایک حد تک انتظام، تخییل کی بلندی، یہ تمام چیزیں ایسی ہیں جو ایک لغو نگار کے قلم کا نتیجہ نہیں ہو سکتیں۔ قصہ نگار غیر معمولی ذہانت کا آدمی نہ تصور کیا جائے تاہم اس کے دیوانہ ہونے کا کسی کو شبہ نہیں ہو سکتا پھر یہ کیا معاملہ ہے کہ ایک سمجھدار آدمی بعض وقت کسی خبط کے دورہ میں بے سر و پا باتیں کہنے لگے!

واقعہ یہ ہے کہ قدیم قصہ نگاروں کی ذہنیت موجودہ قصہ نگاروں سے بالکل مختلف تھی۔ ضرورت زمانہ کے لحاظ سے ان کے قصے کا پیش ہونا ہی اُن کی ہر دلعزیزی کے لئے کافی تھا۔ پڑھنے والے "تنقید کا کوڑا" لے کر تو نہیں بیٹھتے تھے۔ جو کچھ ایک بلند تخئیل کا نتیجہ ہوتا اُس کے استقبال کے لئے عوام بخندہ پیشانی تیار رہتے تھے۔ یہ اسباب تھے جو قدیم داستانوں کی مافوق پیشکشی کا باعث ہوئے۔

لیکن اس اختلاف کے باوجود قدیم اور جدید قصہ نگاروں کی ذہنیت میں ایک چیز ضرور مشترک بھی پائی جاتی ہے۔ اور وہ کردار کے مکمل کرنے کے لئے مواد کی جستجو ہے۔ جس طرح ایک جدید ناول نگار ہیجان خیز اور تعجب انگیز واقعات کے اندر سے ایک شخص قصہ کو بامراد نکال لاتا ہے اُسی طرح قدما نے بھی اس کی کوشش کی۔ صرف طریقے مختلف ہیں۔ جن افسانوی مہموں کو ہم معمولی اور

مطابق فطرت واقعات کی باریکیوں سے سلجھاتے ہیں۔ قدما اسی کو غیر معمولی اور فوق فطری ذریعہ سے سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں اُن کے اس فعل میں بعض وقت خود اُن کے یا مخاطبین کے اعتقادات کو بھی دخل ہوتا ہے۔ اگلے لوگوں نے جو کچھ کیا وہ اُن کے زمانے کا تقاضہ تھا۔ اور ہم جو فطرت کا راگ گا رہے ہیں، یہ نتیجہ ہے ہمارے معاصرین کی اس طرف توجہ کا۔ قدما عجائبات کے متلاشی رہتے تھے۔ یہ چیزیں اب ہماری معاشرت کو مسرور کرنے سے قاصر ہیں۔

اس کے علاوہ قدیم اور جدید اصول افسانہ نگاری میں ایک اور بین فرق پڑ گیا ہے۔ قدیم افسانہ نگاری کا اصول تصوریت (IDEALISM) تھا اور موجودہ افسانے حقیقت (REALISM) کے اصول پر لکھے جاتے ہیں۔ قدیم لوگ تصوری دنیا کی تخلیق کو زیادہ پسند کرتے تھے جس کی ہر شئے اپنی انتہائی کمالات اور قوتوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتی تھی۔ حقیقت ایک حد تک افسانہ نگاری کے دائرہ سے باہر تصور کی جاتی تھی۔ اس لئے ان کا تخیل جب کبھی ایک مکمل دنیا کے اجزا کی جستجو کی طرف جولانی پاتا تو وسائل کی کمی کی وجہ سے ایسے راستے اختیار کرتا جو خود عمر و عیار کی کردار نگاری میں اختیار کئے گئے ہیں۔ قدیم قصوں میں جہاں ایک ہیرو خدائی قوتوں کا مظہر ہوتا ہے

شیطانی طاقتوں کا حامل بھی ہیرو کے مخالف کی شکل میں پیش کر دیا جاتا ہے۔ ورنہ اس کے بغیر دو برابر کی ٹکریں نہیں ہو سکتیں۔

ان اصولوں کی روشنی میں عمرو عیار کے کردار کا مطالعہ اُس کے کردار کے چند اسقام کو یقیناً غیر اہم بنا دے گا۔ کسی کارنامے سے مانوس ہونے اور اس کی کما حقہ وقعت قائم کرنے کی غرض سے ضرور ہے کہ ہم اس کا مطالعہ اس اصول کے ماتحت کریں جس کو ایسکویتھ (ASQUITH) "تاریخی نظریہ تنقید" (HISTORIC METHOD OF CRITICSM) کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ اس اصول کی رو سے ہر کارنامے کو اسی خاص ماحول کے درمیان رکھ کر جانچا جاتا ہے۔ جب تک ایسا نہ ہوگا کسی ادیب یا مشہور شخص کی اہمیت کا صحیح اندازہ قائم کرنے میں ہم کامیاب نہیں ہو سکیں گے۔ اگر ایسا نہ ہو تو قدیم شاعر کی طرح افسانہ نگار کو بھی مجبوراً یہ کہنا پڑے گا:-

"قصۂ ما بمدرسہ کہ برد؟"

ا؎ اوکشنرل ایڈریسز باب "تنقید"

اشاریہ

(ا)

ب

پ

ت

ٹ

ج

چ

ح

ر

ز

س

ش

ص

ط

ظ

ع

غ

ف

ق

م